

نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة

تعمان بوقرة



ARCHIVE

توطئة

حظيت اللغة بنصيب والفر من الدراسة منذ القديم، لإدراك الإنسان منذ الأزل لأهميتها القصوى في حياته الفكرية والشعرية، فهي وسيلته الفعلى في التواصل مع بني جنسه، وأداته المثلى لتصوير العالم واختزال موجوداته في أشكال علامة ماثلة إن تترسخ في عقله الجمعي بفضل الشيوخ والتداول القصدي، ويتطور الفكر الإنساني وازدهار الحياة الحضارية تطورت الأفكار الباحثة في هوية اللغة وتجلياتها وأنساقها الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، تعرف تاريخ اللغة نظريات شتى تمثل حلقات تطور المعرفة اللسانية إلى حصول استقرار نسبي لها اليوم، في اللسانيات النظرية التي تدرسي دعائمها سوسير وتلامذته في أوروبا وياكوفليف وتلامذته في أمريكا، ولعل من أحدث الأطروحات اللسانية التي عنيت بتوصيف وسائل الاتصال اللساني الإنساني الأطروحة النصية في تحليلاتها النقدية المختلفة، وفي هذا السياق يرى روبرت في بوجرافد أن اللسانيات مطالبة بضرورة متابعة الأنشطة الإنسانية في

للتخاطب إذ إن جوهر اللغة الطبيعية هو النشاط الإنساني ليكون مفهوماً مقبولاً من لدن الآخر في اتصال مزدوج، وهذان للتخاطبان وعلاقة كل منهما بالآخر لا ينبغي أن ينسى أبداً إذا أردنا فهم طبيعة اللغة ووظيفتها الاجتماعية⁽¹⁾.

1 - نحو النص: النشأة والتحول:

يعد أدارسون نحو النص (اللسانيات النصية)⁽²⁾ حلقة من حلقات التطوير الموضوعي والمنهجي في اللسانيات الحديثة، وصيغ التعامل مع الظاهرة اللسانية في الوضع والاستعمال، فتشاته مدينة للنحو التوليدي الذي أسهم بشكل مباشر في الانتقال من بنية الجملة ومكوناتها القاعية إلى البحث لتنظيم في العلاقات بين الجمل في بنية أكبر يمثلها النص، وبذا ما حرص على التنبيه إليه الأمريكي هاريس في كتابه تحليل الخطيب⁽³⁾، وبالرغم من كونه معنياً بدراسة الجملة وتوصيف مكوناتها إلا أنه بحث على ضرورة دراسة العلاقات النحوية بين الجمل ضمن مفهوم جنوي في اللسانيات الشكلية (الوصفية) هو «التحويل»، إلا أن الفارق المميز بين نظرية هاريس هذه ورؤية فلان فوك في كتابه النص والسياق وهي رؤية حديثة ونافذة منهجياً وأكثر شمولية من سالفاتها وبين شمول الوصف المطارة على البنية الظاهرة كما يقرها التحويليون، وفي هذا الصدد يحرص فلان فوك على ضرورة رعاية الارتباط للنطقي في البحث عن اتساق النصوص وأنسجامها⁽⁴⁾، ولعل هذا التوجه هو الذي أكدته فيما بعد ج. م. آدم أحد رواد الاتجاه للساني لل نصي في فرنسا في كتابه المهم عن مبادئ اللسانيات النصية حين قرر كون النص منتجاً مترابطاً ومتسقاً ومنسجماً، وأجس رصفاً اعتباطياً للكلمات والجمل وأشياء الجمل والأعمال اللغوية⁽⁵⁾، ولشدة ارتباط اللسانيات النصية (نحو النص) والنحو التوليدي والتحويلي يمكن القول إن الرغبة في دراسة الكفافة اللسانية، وأهمية اللغة من حيث هي فعل وممارسة يحتاج إلى معرفة نظرية هومسكي اللسانية وأبعادها الوصفية

والتحليلية من خلال تركيزها في الوصف العلمي على العلاقة بين التركيب اللغوي والخصائص اللغوية لعملية التفكير والكلام⁽⁶⁾، كما يقدم النموذج التوليدي تصوراً لمبادئ صياغة الجمل وتفسيرها مما يسهل على اللساني مهمة وصف جميع اللغويات اللغوية منها والغريب، وهما وإمكان الحكم عليها بالصحة أو الخطأ. إن التأثير المنهجي والنظري لهذه النظرية في نحو النص ترك انطباعاً سلبياً لدى البعض فراحوا ينظرون الحاجة إلى هذا العلم مادام يعتمد نظرياته وإجراءاته من اللسانيات التوليدية التحليلية والتي هي لسانيات جميلة بالدرجة الأولى⁽⁷⁾، وبالرغم من حداثة نحو النص إلا أن الدارسين في الشرق والغرب يحاولون أهمية كبرى لقدرة نماذج التحليلية على استكناه النصوص من حيث تكوينها البنيوي والوظيفي والفرضي لإجراءات التحليلية تجمع بين الوصف التوليدي والدرولولوجي والتركيبية والدلالي والمنطقي والفلسفي والاجتماعي والثقافي بشكل عام، وهذه الإجراءات من شأنها أن تبرز إبراز المنطقي (المزول) لتفاسك النص وترابطه بحسب رأي جان كوهين⁽⁸⁾.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

2 - ثنائية النص والخطاب في المنظومة الاصطلاحية

استعصى مصطلح النص على التعريف قديماً وحديثاً، إذ كثيراً ما تكاثرت الأسئلة في ماهيته، وأقسامه، وأغراضه، وتمايزه عن أشكال تواصلية أخرى، ومن بين الأسئلة الملحة: أي نص نعتي؟ أهو الديني أو الفلسفي أو العلمي أو الأدبي أو اللساني؟ أهو النص المكتوب أو المنطوق أهو التراثي؟ أم البدائي؟ الشعري أم الغثري⁽⁹⁾، وبإزحام هذه المعاني وتشابكها كان من الضروري أن ننطلق من عمق التراث للبحث عن حدود هذا للنسق اللغوي، وبخاصة وأن هذا المصطلح سجل حضوراً مركزياً في النخبة للغة العربية والمعرفة أيضاً، فقد عبر عن مرجعية القوانين المحتكم إليها في الحياة العربية الإسلامية، ويبدو أن العرب الأوائل مجزوا بين مستويين في النص هما: مستوى النظام ومستوى

للتعطيف، ولما كانت الرسالة الدينية نصية في شكلها فإنها أصبحت لكييفية استثمار الأقوال الدينية في الحياة الإنسانية، ثم وجهت بطريق غير مباشرة للفكر العربي للتعلم في الكون والوجود بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والعنصرية والألمية واللغوية، ولعل التوصيف الموضوعي لأنواع الخطاب العربي القديم هو الذي وجه الأنظار إلى تأسيس المعرفة اللغوية الصوتية والنحوية والبلاغية والمعجمية والتاريخية، والإبداع يشتمل أشكاله، وقد تم هذا التوصيف في دائرة اللفظ والمعنى، وربما هذا هو السبب الذي يجعلنا نقر مطمئنين أن الحضارة العربية نصية في مبدئها⁽¹⁰⁾. هذا وقد ورد لفظ النص في المعجم العربي ليدل على معاني سياقية متعددة، لعل أهمها: رفع الشيء، يقول امرؤ للقيس:

فجاءه كجيد الرُّم أُنسَ يَلُحِقُني إذا هي كُنْتُ ولا يَمُتُّلِ (مطول)

ومنه رفع الحديث، وكل ما اظهر فقد نص، يقول طرفة بن العبد:

وأنص الحديث إلى أكله فلن القليلة في نصه (مقتارب)

والنص هو التحرري، حتى يستخرج النص سيرة النافذة، ونص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، ومنصة العروس تجلس عليها لتظهر، ونص الشواء نصيباً إذا صوت على النار، والنص الإنسان إلى الرئيس الأكبر⁽¹¹⁾، وقد وظف هذا اللفظ في المعجم الأصولي للدلالة على اللفظ الوارد في القرآن الكريم أو السنة المستدل بها على حكم الأشياء بمعنى الظاهر⁽¹²⁾، كما وظف في بيئة النحويين في مثل ما نجده عند ابن هشام في كتابه معاني اللبيب: «ونص جماعة على منع ذلك كله»⁽¹³⁾، واستعمله ابن جني بصيغة اسم مفعول: «... اعلم أن إجماع أهل البلد إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف النصوص والقيس على النصوص»⁽¹⁴⁾، وأشار الرضي إلى استعمالها للدلالة على معنى الحدث المساوي للمعنى الصحيح الذي لا يقل أكثر من تأويل واحد⁽¹⁵⁾، والظاهر

أن دلالة النص في تراثنا النحوي بخاصة ارتبطت بالحدث والفعل ولم تتمحض للاسمية مثلما هو شأنها اليوم، كما أن مصطلح **النص** في سائر القطاعات المعرفية للتراثية من تفسير وأصول وكلاميات دل على شكل محدد من أشكال الكلام لا الكلام في جملة، وربما كانت مصطلحات أخرى أكثر حضوراً منه؛ منها ما يدل على اجناسه كالشعر والنثر والخطابة ومنها ما يقترب منه وضماً واستعمالاً كالخطاب والقول والحديث والكلام والقول واللفظ والرسالة⁽¹⁸⁾. ومن المصطلحات المثيرة للجدل مصطلح **الجملة** فقد تعددت وجهات نظر الدارسين قديماً وحديثاً لها من حيث هي تكوين لساني دال، وقد برز في هذا الاتجاه ما يقارب ثلاثمائة تعريف أحصى منها رينود (Rinod) سنة 1931 مائة وأربعين تعريفاً تختلف في وجه من وجوه التحديد والرسم، مما ترتب عنه صعوبات في مجال وصف التركيب، ولعل أشهر التعريفات اللسانية المعتمدة ما قرره **بلومفيلد** (Bloomfield) بشأنها الذي شكل لغوي مستقل لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه. مثل: كيف حاله؟ إنه يوم جميل، هل ستذهب بكرة التنس هذا المساء؟⁽¹⁹⁾، وقد عقب جون لاينز (J. Lyons) على هذا التعريف علواً الجملة الوحدة الكبرى للوصف اللغوي، وقد بات من غير الضروري اشتراط التمام الدلالي فيها مادام المتكلم لا يستطيع في جميع الأوضاع إيضاح ما يعني، ولعل المثال الذي قدمه **تخومسكي** (TCHOMESKY) في تحديد الجملة النحوية خير دليل على ذلك: **الافتكار للضمراء للجربة من اللون لتنام حانقة**، أما **سوسير** فلا يقدم تعريفاً محدداً لها بل يشير إلى كونها نمطاً مهماً من أنماط التضمام (syntagme)، كما يذهب **فانفيد كروستال** (D. cristal) إلى ضرورة التمييز بين الجملة من حيث هي نمط يقاس عليه، والجملة من حيث هي واقع منتج فعلياً في الكلام⁽²⁰⁾، وفي اللسانيات العربية يمكن الاستئناس بتعريف إبراهيم أنيس الذي يراها **أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقل بنفسه** سواء تركيب من كلمة أو لكثير⁽²¹⁾، هذا وقد ميز اللسانيون في إطار نحو النص بين نوعين من الجمل هما **الجملة النصية** و**الجملة النظام**⁽²²⁾، ولا يقل عن مصطلح

الجملة إشكالاً مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث فهو يشير إلى كل كلام تجاوز للجملة الواحدة والتي تفتأ أثناء تحليله الوحدة الصغرى التي يتكون منها، سواء كان مكتوباً أو منطوقاً.

لقد ورد مصطلح الخطاب في التراث العربي في أكثر من سياق تخصصي، فمن ذلك مثلاً ما أورده **التهالوني** في كشفه من أنه توجيه للكلام نحو الغير للإقناع، ثم نقل الكلام للوجه نحو الغير **الإقناع**⁽²¹⁾ مما يعني عندنا دورة الخطاب التي تستلزم طرفين رئيسين هما المخاطب والمخاطب، كما يسهل استعماله في القرآن الكريم بمصيغة المصدر والفعل في الآيات التالية: "وَلَا تُخَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُخَرَّجُونَ" [نور: 27]، "وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا" [نور: 63]، وقوله "وَبِالْصُّمُوتِ وَالْأَرْحَامِ وَمَا بَيْنَهُمَا الْأَرْحَامُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْ خِطَابٍ" [نور: 64] وفي اللسانيات الحديثة يذهب غرايس (Grice) إلى أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع نون علامة معنوية أو واضحة، مثل قولنا: "ألا تتردني؟" فالظاهر من الكلام سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة، وفي محاضراته "نظام الخطاب" يقرر ميشال فوكو (M. Foucault) أن الخطاب شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب⁽²²⁾، ويمثل الخطاب في الفعل النقدي فعل النطق، أو فاعلية نقول وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله، فالخطاب إذاً كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشي، ليس هو تماماً الجملة، ولا هو تماماً النص، بل فعل يريد أن يقول⁽²³⁾، إن الخطاب إنجاز في المكان والزمان ويقتضي لقيامه شروطاً، أهمها المخاطب والخطاب والمخاطبة وإلفظ الخطاب من حيث معناه العام يدل على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظير إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادفاً للملفوظ فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، وإنذاك فإن

استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلا بهما وهما المتكلم، الذي يؤلف الرسالة تبعاً لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه الرسالة لفهمها فلا بد إذاً من أن تكون هناك رسالة يبتثها المتكلم ليتلقاها المستمع الذي قد يكون شخصاً حقيقياً أو وهمياً متخيلاً من قبل المتكلم. فهذا التواصل الخارجي لا يقوم إذاً إلا بوجود قطبي الحديث (الرسيل والمرسل إليه)، بالإضافة إلى ضرورة وجود رسالة تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليتمكن كل منهما من فهم الآخر وفهامه، أما **جاكوبسون** فيعين نوعاً آخر من التواصل يكون فيه للتلقي والمرسل شخصاً واحداً، وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي (monologue) كما يشدد على أهمية التواصل الخارجي (dialogue) في إيصال الانكار للآخرين والتعامل معهم⁽¹⁾، فهو لايفتا يذكر الحوار الداخلي أيضاً، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستيطان اللغة، فمصطلح الخطاب إذاً متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية توليفية ناتجة عن مخاطب معين وموجه إلى مخاطب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما سمي بتسائلات الخطاب، وهو على رأي ليتش (Litich) وزميله شورت (Short) تواصل لساني ينظر إليه بوصفه إجراء بين المتكلم والمخاطب أي فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، والخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتنتج بذلك أنواع كثيرة من الخطابات وهو يتشكل بحسب الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب من خلال مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتتولد من تلك أنواع كثيرة منه مثل الخطاب الديني والخطاب العنصري والخطاب العلمي، والخطاب السياسي، وبالرغم من أن الخطاب يتوصل دلتماً اللغة في غاباته فإن جوهره في حقيقة الأمر ليس لغوياً، إذ هو مجموعة من التوايا التي تتحقق بواسطة اللغة، ومن أهم وظائف اللغة التي نادى بها **جاكوبسون** (R. Jacobson) وأولاهم اهتماماً بالغا هي وظيفة التواصل التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه، إلا أن لهذه الوظيفة طابعاً ثنائياً أيضاً يكمن في وجود شكلين من التواصل: التواصل

الداخلي

بالكلام والتواصل بالكتابة، فالتواصل بالكلام أو التواصل اللفظي بمعناه الأكثر شمولاً هو التواصل بالوسائل اللفظية بين فردين، وهو يشمل عمليتي بث واستقبال مرسلتها مثلولات معينة تحدد بالتواضع والاضطلاع المسبق بين المرسل والمرسل إليه. أما الكتابة فهي تعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بواسطة إشارات خطية (مكتوبة)، فالكتابة هي نظام سيميائي مرئي ودلالي يبدى فونيمات ومقاطع تعمل عامة كدالات عن الوحدات المطابقة لها في اللغة المحكية، هذا ومن أنواع الخطاب الرئيسة **الخطاب العلمي** الذي يمتاز بظهور من الإيهام والتراكم وطلاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو محدد الدلالة، وغير قابل للاشتراك والترافيه كما أن تراكيبه غير معقدة، ولا تعيد نفسها، وهي تجنح إلى الدقة في استعمال المصطلح الخاص بالحقول العلمي الذي تفرص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي على نمو المعنى واسترساله في تشكيل وحيد، ومن مميزات الخطاب العلمي اعتماد المنطقية في عرض موضوعه وصفه وتحري الموضوعية والدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل، وتجنب ما يثير التداول وعدم اللجوء إلى ما في تشكيله من دلالات تضمينية، واعتماد دلالة المطابقة لأنها تجسد علاقة الدال بمدلوله.

إن لغة الخطاب العلمي عارية الدلالة في سياق المنظومة المعرفية، التي تشكل بذية الحقول العلمي الخاص في ميدان من ميادين المعرفة، أما **الخطاب الأدبي فنظام إيهامي** دال، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب ومناصرة الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، واللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي تبنى بها الأشياء، ويرى أن للبحث في لغة الخطاب الأدبي هو بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتبارية للرموز النصية ومحاولة تحديد دلالاتها ومعانيها لكل لغة في ذاتها إنجاز جمعي في التعبير والتواصل وهي تطوّر على عدد معين من المعنى الصوتية والمعجمية والتركيبية التي لا تشاركها فيها أية لغة أخرى.

والخطاب الأدبي لا يمكن أن يكون إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالها وتشكيل اللغة في الخطاب يعدد الأنظمة السيميائية فيه، لأن الأدب يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشهارية والعلامية الأخرى⁽²⁵⁾. هذا وإن مميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنوية وظيفية متنوعة، واستثمار الألفة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، وبجر هذه الخاصية تتشكل رمزية الأصوات، ويتمدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والتسريع والإيجابية والسلبية، إلا أن أكثر المصطلحات إثارة في ميدان تحليل الخطاب مصطلح النص فقد تعددت تعريفاته وتشعبت، وفي هذا التعدد تعبير عن حيرة معرفية ومنهجية في اللسانيات الغربية، إذ يعرفه إيزنبرج (Isenberg) بكونه مثاقيلة جمالية مستعملة في الاتصال اللغوي مؤكداً المعنى الرياضي لمصطلح مثاقيلة، في حين يعرفه هارفيج (Harfig) انطلاقاً من مبدأي العلاقة والتجانس؛ فهو وحدة لسانية متتابة ومبنية بسلاسل إضمار متصلة. وقد ورد في قاموس اللسانية أن النص مجموع المخطوطات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذا عينة من السلوك الإنساني المكتوب أو المنطوق⁽²⁶⁾، كما شغلت اللسانيات التداولية مجالها بتحديد النص فهو - عندها - سلسلة لسانية منطوقة أو مكتوبة مكونة لوحدة تواصلية، وهو من منظور هاليداي (Halliday) لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة⁽²⁷⁾، كما يعمده عملية تفاعل لغوية في الواقع الاجتماعي، يتم بواسطة تبادل المعاني، معنى ذلك أنه نوع من الحوار بين المتخاطبين باللغة، وتبرز بذلك عنده الأهمية في محاولة ربط مفهوم النص بالسياق ومعرفة الكلية التي يكون بها الناس تفاعلاتهم لما يتكون في النص من خطاب، ومن ناحية أخرى يركز هاليداي (Halliday) على ثلاثة مظاهر أساسية لسياق الموقف ويؤثر تأثيراً بالغاً في معالم النص ويمكن إجمال هذه المظاهر فيما يلي:

- 1 - المجال: تشكل اللغة أساساً مهماً في التعبير عنه، وهو الموضوع الأساسي الذي يتخاطب فيه المشاركون في الخطاب.

- 2 - للنوع إذ ركز **هالبيدي** على طريقة بناء النص والبالغة المستخدمة فيه وما إذا كان مكتوباً أم منطوقاً وما إذا كان تصاعدياً أم متنازلياً أم جديلياً ونحو ذلك، ونوع الخطاب هو نوع النص المستخدم لإكمال عملية الاتصال.
- 3 - **المشاركين في الخطاب** ويعني به طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب ونوع العلاقة القائمة فيما بينهم من حيث هي رسمية أم غير رسمية.

ومن جهة أخرى يرى الباحث السيميولوجي **يوري لوتمان** (Y. LOTMAN) عندما يدرج مفهوم النص في تصورات الكلية عن الفن أن تحديد النص يعتمد على ثلاثة مكونات هي التعبير والتحديد والخاصية البيئية. فالتعبير يجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقاً للنظام، وتجسداً مادياً له، وذلك على أساس ثنائية سوسمير (E. D. SAUSSURE) الشهيرة التي تضع الكلام (PAROLE) مقابل اللغة (LANGUE)، أما التحديد فهو لازم للنص، فالنص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل أن يكون قصة أو أن يكون وثيقة أو أن يكون قصيدة مما يعني أنه يملك وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالاتها الكاملة، أما الخاصية البيئية فترتبط بخاصية التجديد السابق فيروز البيئية شرط أساسي لتكوين النص، أما **جوليا كريستيفا** (J. KRESTIVA) فتعده جهازاً حركياً يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الأداة التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها تماماً مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المقررة معها⁽³⁸⁾، ويعب **كالمير** (KALMAIR) إلى كون النص مجموعة من الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل تواصل يمكن أن يحدد بوضع نقطة أو علامة استلزام أو تعجب⁽³⁹⁾، هذا وقد ذكرت المراجع أن أصل كلمة *texto* يرتد إلى الأصل اللاتيني *textus* بمعنى النسيج أو الضفيرة من الشعر⁽⁴⁰⁾، وينبأ يارت إلى أن النص مأخوذ من حيث الجذر من مادة *text* التي تعني النسيج، وتشدّد لدخل النسيج على الفكرة التواصلية التي ترى للنص بصنم ذاته، ويهتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم.

إن كثيراً من الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب
وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص ولذلك بحث لسانك أن يسل عن
الفرق بينهما والجدول التالي يوضح ذلك

الخطاب	الله - من
- يفترض وجود السامع الذي يلقى الخطاب	- يترجمه إلى مطلق غائب ينشأ عن طريق القراءة
- نشاط تواصلي ينشأ أولاً وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة	- انصص مدونة مكتوبة
- لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه	- له ديمومة للكتابة، فهو بقراً في زمان ومكان
- تنتجه اللغة اللشورية	- تنتجه الكتابة

نستنتج مما سبق أن الخطاب يتصل بالجانب المنطوق بينما النص يتصل
بالجانب اللفظي (الكتابي)، كما يتجلى لنا على الورق، وربما أمكننا التسلّم بهذا
التعميم مؤقتاً بالرغم من عدم دقته، فالنص إذاً وحدة كبرى شاملة لا نصمها

وحدة أكبر منها، وهذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية السفوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي حيث يتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغيرة تربط بينها علاقات نحوية، بينما يتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية؛ ومن ثم يصعب أن يعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تبني نظرية كلية، تتفرع إلى نظريات صغيرة تهتم باستيعاب كل المستويات. وقد اعتمد بعض الباحثين على ما يسمى بنظرية السياق الاتصالي التي تتحدد للنص من خلالها وظيفة معينة فعلى عكس الاتجاهات الدخلية اللبائية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته فإن الأراء الجديدة تعتمد في نظرية النص السياقي الاتصالي وما يتضمنه عملياً، و يرى أن النص ليس سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة، وأن وظيفة **إنما هي الاتصال الاجتماعي** إذاً فتحديد النص ليس سوى مجموعة من الرموز اللغوية معبرة لها وظيفة الاتصال الاجتماعي. إن من الدولسي من صوّى بينهما حيث يهدي بعضهم للخطاب معاني أخرى لما يجعل منه مرادفاً للنص ومن هؤلاء **الجيرونداس جولدمان فريمانس** (J. Freeman) حيث يستند إلى اشتراك فعلي للفظتين في أداء المعنى ذاته ويشير إلى أن خطاباً، ومنه تستعملان تيمناً لذلك على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والتخصص للرسمية، وعليه نقول إن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة في حد ذاتها، بل يمس شكل المضمون الذي تؤيد هذه اللفظة، كما يمكن القول هنا إن كل تعريف من التعريفات المقامة تيمناً في اختلافها إلى وجهة نظر منهجية خاصة بالباحث، وعليه فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مائة الجوهري في التيلعب اللفظ كما صوّ في نظر اللسانيين فصاء ويخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب، وهو علاقة لسانية مكونته الجوهري هي الدال والمدلول.

كما وردت تعريفات متعددة تبعاً لذلك في الثقافة اللسانية والنقدية العربية

كإبراهيم

المعاصرة تكشف عن مصادر متعددة للتأقبي للذهبي العربي عن الأحرار. لعل أهمها تعريف محمد مفتاح الذي بعده حدثاً اتصالياً تتحقق مصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإحصائية والمؤلفانية والانتشار⁽¹³⁾. أما السعيد فطين فيجعله مدونة حدث كلامي ذي طلائف متعددة، فيكون شكلاً لسائياً للتفاعل الاجتماعي مسابراً لقامات معينة، ولا يشترط فيه الطول مادام قابلاً للتقسيم، أما للنصف عاقدور فيتطلق من أصغر بنية دالة فيه وهي العلامة السيميائية، فالنص نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغوي وهو ممثل بسلسلة من الوحدات اللسانية السيميائية الأساس فيها هي العلامة⁽¹⁴⁾. وأم النص الأنسي فهو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإحاطة للفرقة الأسباب من دور إعمال المعارف الأخرى.

3 - نحو النص والتطورات الحديثة

إن أهم ما يتميز به البحث النصي عند التطور السريع الذي شهنته اللسانيات في مراحبتها للتظاهرة اللسانية صغوية وتعبد مضاعفه وإجراءاته وتعبد مرجعياته النانسيكية حتى بات من الصعب تحديد بشكله الكرسية وضبط منهجية تحليل النصوص ضمن أطره العامة، وما راد في صغوية الموقف تعدد الأشكال النصية ما أوقع في مأزق الضبط المعرفي لمصطلح النص الذي يمثل بؤرة الهم الذهبي في هذا الحقل، كما تميز هذا الحقل على سعيد المرجعية المنهجية بأنفتاحه على جملة من التعرف كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية والنكاه الاصطعاعي ونظرية المعلومات والعلوم اللسانية والأدبية يمانية، مما يجعلنا نقف مشغولين أمام ضخامة الإرث المعرفي والاصطعاعي الذي سنعتمده في قراءة النصوص وتصنيف بنيتها ووظائفها، وربما جاز لنا الحال هذه أن نطلق من مصادرة تقدر كون لسانيات النص يمثل علم الأساس المشتركة بين كل علوم النص بفضل توافره على سمة التداخل المعرفي التي تعد

من الدارسين العرب بفضلها للمعنى بقضايا النص في المغرب العربي ومشرقة،
ولعل أهمها:

1 - اللسانيات والخطاب الأدبي (linguistique et discours littéraire) - 1976

2 - الوصف (la description) - 1993

3 - النص السردي (le texte narratif) - 1985

4 - النص الوصفي (le texte descriptif) - 1989

5 - مبادئ اللسانيات الوصفية (sémantique de linguistique textuelle) - 1990

6 - اللغة والأدب (langue et littérature) - 1991.

ويتمس مشروع أدام اللساني على المبادئ النصية التالية⁽⁴⁰⁾

1 - النصية خاصية أساسية انصافية

2 - انقسام النصوص وهي كفايتها النصية

3 - أهمية الكفاءة النصية في إنتاج وفهم النصوص المختلفة

4 - اختلاف المتلقي والمتلقي في كفايتهم النصية الإنتاجية والتأويلية

5 - النص يعني تساق المتفرقات واتساجها

6 - علاقة كمنس بالمقام التلقيني، ودرجة توفيق المنتج في الملاسة بينهما

7 - النص بيئة ثنائية التكوين من مستوى مقسمي وآخر تداولي

8 - العلاقة بين البنى الصغرى والبنية الكبرى في النصوص قائمة على الترابط

للتكامل داخلياً في المستويين الصرفي والتركيبي وخارجياً بين الأعمال

للخطاب والتوجه البرهاني للنصوص.

9 - لا تجانس الجنى للقطعية. وأهمية مبدأ الهيمنة في تحديد أنواع

لنصوص⁽⁴⁰⁾

يقوم النقد اللساني النصي على وصف مستويين أساسيين يعبران في ترابطهما عن العلاقة التي تربط النص بالعرض، ولننقل بين الوضوح (النظام) والاستعمال؛ وهذان المستويان هما⁽¹⁾ المستوى اللطفي (niveau sequentiel) والمستوى التداولي (niveau pragmatique)، فإذا كانت النصوص المنجزة أبدية سقوية عرضية ذات طبيعة منطقية تشبه في تعقيدها بيت العنكبوت الذي تتعالق خوطه الرفيعة وتتكامل مشكلة بناءً منهجياً محكماً لعل أهم وصف فيه كونه منسجماً متعاضداً، فإن لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التواضع وتبيان مقوماته وقيمته اللغوية من حيث هو صورة معبرة عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ولن ينحصر ذلك إلا بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى اللطفي والمستوى التداولي ويحيل لوصف اللساني للنية اللطفية إلى إمكان التمييز بين النية اللطفية الكبرى التي تتشكل من ارتباط مجموعة من النعم اللطفية للصمري ذات الطبيعة التكوينية نفسها dialogal explicative argumentative descriptive projective narrative ويرتكز التحليل التداولي على المكونات الأساسية في بناء النصوص وهي

1 - المكون الدلالي المرجعي (c. sémantique - référentielle)

2 - المكون اللطفي (c. enonciative)

3 - المكون البرهاني (c. argumentative)

وسنكون من مهام نحو النص (لسانيات النص) وصف الأداء اللغوي باعتباره فعلاً تليفياً موجهاً في إطار نظرية الفعل الكلامي التي عرضها كل من سيريل وأوستن.

5 نحو النص وأشكال الخطاب:

يعد نوع النص (type) إطاراً محدداً للطبقة النسيجية للعلاقات القائمة بين

مقاطع النص السطحي، وعالم النص، وأتمات اللطويات المخترقة، وموقف واقعة الاتصال أثناء إنتاج النص وصياغته، فلو أخذنا مثلاً النص الوصفي (texte descriptif) فإننا نجده مبنياً من حيث علله النصي على تصورات الأشياء استمارة بالصفة والحال، والتمثيل والتخصيص بينما يتحدد عالم النص في النصوص القصصية (texte narrative) بواسطة تصورات الحدث والعمل والطة والسبب والعرض والزمان، المكان، أما إذا انتقلنا إلى النصوص الجدلية (texte argumentative) فإن مركز الضبط يضيحي مثلاً في قضايا كاملة تنسب إليها فهم للصديق والكاتب، ونسجل في هذا المقام عدم عناية علماء لسانيات النص بالبحث في العلاقات العارضة بين الأشكال النصية الاسالفة الذي يسمح لهم ببناء نظرية نصية كلية قادرة على وصف وتحليل واستيعاب لأشكال النصية المتفرقة وفي ضوء البحث عن العناصر الثابتة في النصوص أكتسب التمييز بين أشكال الحوار وأشكال السرد مثلاً ويترج جلدس (Jolles) تقسيماً نوعياً للنصوص بالاعتماد على الأساس للتوصيلي، الجدلي، وهو كما يلي⁽¹⁾

فمتوشد ببعض المفاتيح الإجرائية للمهمة على بنية النص. وموضوعه كالعنوان وأسم الكاتب والعبارة الاستهلالية والتي تمكن جميعها من تجنبس النصوص وتعييب أغراضها التداولية^(١١)، يرى فلان ديك (V. Dijk) أن مسألة تجنبس النصوص مهمة بالنسبة إلى قضية توثيف النصوص المختلفة في الآراء، مما يعني ضرورة تحليل خصائص معرفية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية وفهمها، ويجب أن يرد هنا كيف يتم تحديد هذه الأشكال النصية المختلفة من خلال تحديد السمات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وكيفية تغيرها^(١٢)، كما ينبغي أدوم إلى أن مسألة تصنيف النصوص تقوم على الدراسة الوصفية للنس القطعية الأساسية التي يتألف منها البناء النصي الذي يعيد إلى اللاشعور. حين كان النص نسبة تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى القطعية **الصغرى** **جدها** **الد** **رسون** بالنسبة الوصفية والحوارية والتفسيرية والصورية والأمرية والبرهانية^{١٣}، ويمكن القول في هذا الصياق أن الصفة القطعية لهذا النص تقوم على سمة هائرة بها هي عدم تجانسها وهو أمر لا يجب أن يغفل عنه في مفهوم تحليل النصوص لصانها، والكشف عن أغراضها التداولية كما أن الدية للقطعية الأولية والتي بعدها في الوصف للسامي القاعدة التركيبية (القطع) للنص تتكون من ترابطات جمالية بسيطة ومركبة ذات توجهات خطابية مختلفة فقد تكون للوصف أو التفسير أو الحوار أو البرهان أو السرد^(١٤)، وربما كان من المفيد أن نعرف الفارئ بخصوصيات هذه البنى وأهميتها في المجهز النصي على أن تمثل لها كلما أمكننا ذلك.

٦ - الحاجة إلى نحو النص:

يرى فلان ديك (V. Dijk) عدم كفاية نحو الجملة لوصف ظواهر حدود الجملة باستثناء بعض الظواهر المعقدة التي تقود النحوي إلى البحث في وراء

الجملة كمبحث الاستمرارية، أما نحو النص فهو على الأشهر ليس مجموعة من القواعد الصارمة التي تطبق على النص من الخارج، بل إنه يعني مجموعة من القواعد الاختيارية التي تستخلص من النص ذاته⁽⁸⁵⁾، وربما احتاج إلى نحو الجملة في كثير من مقولات بالرغم من محاولة البعض إقامة حدود فاصلة بينهما غير أن ترابطهما يظهر البعد التكاملي للمصطلح، بل ذهب بعضهم إلى حد إعلان موت النحو التقليدي (نحو الجملة) وتشجيع جثمان النحاة، على حد تعبير بول روبيرتس⁽⁸⁶⁾ (R. Roberts)، وفي سياق الإشادة بنحو النص يذهب كوزنوف (Kuzn) إلى أنه لا يبدو أن يكون نظرية في إطار عدم التلويح لوصف الكفاية للتلويح التي تسمح بكشف نص النص الذي يتبع قيامه على أعراف خاصة مستقلة عن الأعراف العامة للنظام اللساني، وإن كانت ناتجة في النصوص بفعل التراكبات المتداخلة⁽⁸⁷⁾، ويذهب نصان إلى أن النص يمتاز بجملة من المعايير تشكل نصوصه عن نحو للجملة ويمكن تصنيفه - القصد والتناص والتناص والإعلامية والقبول⁽⁸⁸⁾، وهي معايير تجعل منه على حد تعبير نوي بوجراند (N. Bougrand) - نحواً مهيأ بجملة من شروط معرفية متعددة

المنهج⁽⁸⁹⁾ والموضوع، أما القصد فهو التعبير في هدف النص الذي يفنو وسيلة متأمة لحظة معينة بغية الوصول إلى هدف متخوف بينما يمثل التناص على حد تعبير كوزنوف ترحالاً للنصوص وتداخلها بينها في لقاء نصي فتتقاطع وتتأثر ملفوظات عديدة مقطعة سمته⁽⁹⁰⁾، أما للقاصدة فمؤسسة على تحكم اللقائ في دلالات النص أو دعابة الموقف للمقال - على حد تعبير نوي بوجراند (R. Bougrand) الذي قرر ارتباط النص بجملة من العوامل تعينه بموقف سائد يمكن استرجاعه، واستكمال الوظيفة النصية لأحد أن يشرح النص بدلالات جديدة تُلقي إلى المستقبل لتحقيق خاصية الإصالة، وهي متعلقة بإمكان توقع المعلومات الواردة أو عدم توقعها على سبيل الجدة⁽⁹¹⁾، هذا ويوظف معيار اللغوية لاشروط الخاصية النصية في مستوى علاقة النص المطلق من خلال إظهار مواقف المستقبل للنص إزاء كونه صورة من صور اللغة يديهي أن يكون

مفهوماً محققاً لأغراض دلالية معينة⁽⁵⁹⁾. والجدول التالي يبين أوجه الاتفاق والاختلاف بين النحورين (الجمالي والنصّي)⁽⁶⁰⁾

أوجه الاتفاق	أوجه الاختلاف
نحو الجملة	الاتساق (cohesion) استقلال للنحو عن السياق بتناوع إيمانه على التشاغل بإحضار كل الجمل إلى قواعد ثابتة الاتسجام (coherence) قيامه على النمجة والتطبيع حصورها للإطراء القواعدي وتخطئة الشاذ للمعارضة الإطلاق الانتماء على مكونات الجملة
نحو النص	الاتساق (cohesion) القصد النفاذ الاتسجام (coherence) الاعتراف بالمشعر الأسلوبية (الخصومية الأسلوبية) رماية الموقف القبول الإعلامية

وهكذا يختلف نحو النص عن نحو الجملة من حيث إن المعنى في نحو الجملة لا يظهر مرتبطاً بالدلالة المطلقة للنص، ويحصص في نطاق دلالي ضيق متفصل، لا يمكن أن يفهم منه السياق العام للخطاب⁽⁶¹⁾، يصير اللسانيون على

وحدة وتماسك النص، وبالتالي ينتفي - عندهم - الفصل بين مستويات التشكيل النصي، وهذا ما يمكن تسميته بالنظرة الكلية للنص الذي يقوم على مبدأ التماسك الذي يتمثل في الخاصية الدلالية الجامعة للحطاب من أدلة إلى أخرى بفصل جملة من الوسائل والأدوات التي يعنى التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النصوص بتجديدها وتوسيعها من خلال نظرة شمولية تتجاوز نظرة التحليل النحوي التقليدي والأسلوبية، وعليه سيكون من مهام نحو النص دراسة القواصم التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضاً لثبوتات متينة لنماذج النصية، وقد تكون هذه المكونات مبعثرة غير خاضعة لمنطق التنظيم النحوي للكلام، ولكن حينها وأجاً على التحلل استكشاف الخيط الحريري الداعم الذي يربط بينها ليشكل منها نسيجاً متميماً، وهذا ما يعطي أهمية كبرى للرباط المضمون أو المعنوي في مقابل للرباط النحوي التي تظهر على مستوى التشكيل السطحي ويحاور مجموعة من الدارسين عدواً في وقت مبكر بدراسة نحو النص تأسيس نظرية شاملة تبحث في الروابط النصية من حيث أشكاله ووسائله وإعل أهمهم هاليدى وفان ديك وفابريش ودي بوجرافد. وربما كان من اللازم بعد هذه المقدمة التوضيحية الإشارة إلى إسكان إرساء دعائم نحو نصي عربي باعتماد جملة من المفولات اللسانية العربية التي لا تحلو من طرافة ووجاهة بحكم تعامل الحضارة العربية في مبدئها وبشكل واضح مع النص من حيث شكله وتلقيه وتثنيه في الحياة العامة. وربما هذا ما حدا بأحد اللسانيين العرب وهو محمد صليوح إلى القول بأن البحث عن معالم لسانيات نصية عربية (أجرومية نصية) ممكن، وذلك في إطار - ما يسمه - بالنمو اللغوي الذي تشهده البلاغة العربية في مقارنتها لأنواع النصوص (القرآن والشعر والنثر)⁽⁴⁹⁾

7 - الأهداف العلمية والإجرائية لنحو النص:

يهتم نحو النص إلى صياغة القواعد الممكنة من تحديد كل النصوص النظرية في لغة ما يوضوح، وتزويد اللغوي بوصف شامل للأبنية، وهذا يحتم

إعادة بناء شكلية للكفاية اللسانية مستخدم لغة ما ليتمكن من إنتاج عدد لا نهائي من النصوص، وعلى نحو ممكن، كما يسمى نحو النص في المستوى التحليلي إلى الكشف عن الأبنية السخبية والمعمقة للنصوص من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج ضمن ثلاثية (نص/ سياق/ تداول)، ذلك أنه يوجد إلى جانب قبول صحة النصوص وسلامتها التركيبية قيد الشيرخ الذي يتحكم بدوره في معيار مقبولة الجمل دلاليًا، والظاهر أن قيد الشيرخ مؤسس على مفهوم تداولي تمثله انعزلة بالعالم، والحقيقة أن فإن ذلك سعى من خلال تمعن نحو النص إلى تفسير العلاقات النسقية الرابطة بين النص والسياق التداولي^(١)، ومن الأهداف أيضاً إبراز أوجه الإفراد اللغوية في النصوص، ولعل أبين مثال في هذه الدراسة **برهنگمان** (Brahngman) **حول تمزيقات الضمائر** في سياق دراسة التماسك النصي، وقدم هذه التحولات الضميرية على مبدأ التماسك - المقسوق مع البنية إلى النهاية - وهي صوة هذه الدراسة تتم بحسبة تفسير العلاقات التداولية في النص، أما فايبروش (Vach) فقد دافع عن أن اللسانيات لا يمكن أن تكون إلا نصية، مما يقضي إلى وحوب إطلاقها من النص موضوعاً لنصوص العلمي، ويتمادى المعنى للنص عنده في ضوء وصف وتفسير عمل الإهالة بنوعيه القبلية والبعدية مما يترتب عنه أن يكون النص تكويناً حتمياً يحدد بعضه بعضاً، أما نظريته في تجزئة النص فتقوم على قيام الوصف على جزئين متطابقين:

١ - الجزء الأطل (السطر الأعلى) - النص.

٢ - الجزء الأدنى (تحليل الألفاظ) أجزاء الجمل.

وربما يكون مجدياً أن نشير هنا إلى أن تحليل النص من ناحية بنوية شكلية عند فايبروش (Vach) مدين إلى طريقة التحليل إلى مكونات مباشرة في نموذج النمو التوليدي التحويلي^(٢)، كما أن حل الإشكالية الدلالية للمنطقة

- (١٥) انظر اعمدات الفهم الوسيط إلى أن ما يتناسب الشخص من دلائل حديثة هو معني مؤلفه للفهم

١٧٠ (١٠٧) بئوئيل، القلم، ص ١٧٠

(لا) عبد الرحمن الويه دراسات نقدية في الشعر العربي، ص 125

(١٩) إبراهيم الخليل، من أصفار اللغة، ص 265

[illegible]

(2) القهاني، كتاب اصطلاحات القهاني، (403).

(22) crmonoc الصلوات هي 3^4 وما بعدها

(23) **بني العبد في قول القاصي ص ١٢**

(24) فاشعة الطحال بزرگه، النازية الأصلية عند رؤس جبالکسور، هي (5)

٢٩) نور الدين السعيد: مغارات الحطاب للمرجع، مائتي السبعين، ركن المصطفى جادما عظماء سنة ١٩٩٥، وانظر يوسف نور عوض: مغارة الحطاب في القرن العشرين، ص ١٤١.

26) DUBAI 11 September 1996 14:00 UTC

[illegible]

(28) سلام فضل مقام اللہ للعالمین، ص 153 و 154

(29) برنارد شيلدر، علم اللغة والدراسات اللغوية، ص 188.

(30) نوالجانبی ویدیو، مداخلت فی علم اللغة النحوی، ص 13

[١] جميل عبدالجبار، الجرم بين البلاغة العربية واللسانيات، النسخة، ص 69 و٧٠.

(32) محمد القاسم بن يوسف، فاضل ديك وعلوم التنصير، مجلة الفتا والآراء، عدد 11 سنة 1348هـ، ص 1

(33) محمد مفتاح، *تطوّل الخطابي الفكري، استراتيجيات الخطاب*، ص 120

(34) محمد باقر، تعالیم الطائفة البرهانی، ص 43.

(35) عبد الحميد عاشور، مشروع نظري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة أصول، الاسبوعية، القاهرة 1964، مجلد 5، عدد 1، ص 93

(36) بوشه شهبانو، علم اللغة والرياضيات الألفية، ص 183

[3] دافيد فرنسي ولد في فرنسا سنة ١٩3٩، من أصل روسي، من كتبه نظرية الأدب (١٩٥3)، والأدب والدلالة، ومغفل إلى الأدب المعاصر، ونحن والأثر سنة ١٩٨٥

[١٨] دافيد لاسكي، من مواليد ١٩24، له دراسات في الأساطورية الجنوبية (١٩٦١)، وإنتاج النص (١٩٦٩).

39١ J M Adam, elements de linguistique textuelle p 10٦-112

40 Ibid p 116-117

4١ Ibid. p 84

[42] المرجع نفسه، ص 4١4

[43] علم لغة النص، ص ٦٠

[44] فان ديلا، النص والسبيل، ص ١32

[45] المرجع نفسه، ص 1٨

46 J M Adam, *Le langage littéraire*, p 1٧٧-1٧٨

[4٦] عبد القادر بوعبد الله، في ذلك علم النص، ص ١٠٠ من ج ١

[4٨] بول بوجراند، معطل الخطاب، ص 2٠٠، وجوليا كريستيفا، علم النص، ص ٧٧

[4٩] بول بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٥١

[50] سميد حسن البحري، علم لغة النص، ص ٢٠١، ومطلوب جريدة مصر، النص الشعري ومكونات التفسير، ص 10

[51] سميد مصطرح، نحو الجرمية للنص الشعري، ص 154

[52] الأستاذة صاغ بوري لويدي في جامعة خازن، مجموعة من الخصائص التكوينية المحددة للنص في القصيدة/القصيدة/الطابع الهيكلي، انظر

van Loebian, La structure du texte artistique, in: du roman sous la direction d'Henri Meschonnic, Gallimard, p 1993, pp 91-94

[53] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 2١

[54] بوجراند في بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 249

[55] المرجع نفسه، ص 1٥4

٥٢) لؤمد علفى؁ نحر القصر؁ لكاه جند فى القصر القصى؁ حى ٥١

معيد حسن بخيري:

٥. (علم لغة النصر- المفاهيم والاتجاهات- الشركة المصرية للمباعة للنشر، لوجستك، ط ١، سنة ١٩٩٥

صبري إبراهيم السيد:

١. (تدرسي في الفكر القومي وأراء القبطاء لهم سنة ١٩٩٥

حافظ جبهة نصر:

٢. (النص المصري ومشكلات التصدير، الشركة المصرية المالية لوجستك، القاهرة.

فلسفة النحال بركات:

٣. (النظرية الاستثنائية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت.

محمد الحناش:

٤. (البيرانية في السياسات، دار الفوائد المصرية، القاهرة، ط ١، سنة ١٩٩٥

محمد خطاي:

٩. (لسانيات الناص عدل في السجود الخطاب المركز الثقافي العربي، بيروت، لدار البعثات سنة

١٩٥١

مقرر حناشي:

١٥. (السبائيات والاداءة، مركز الإفتاء المصري، ط ١، چاپ ١٩٩٥

ميجان الرفاعي وسعد قبازي:

٦. (دليل لكتاب الاداء الاثري، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٥

تايه حرم:

٨. (الحواء على الدراسات القومية للناصر، عالم المعرفة، مجلس النشر العلمي، الكويت، عدد ٧،

سنة ١٩٧٥

ابن حناش:

٥. (معنى القبط عن كتب الاعراب، تطبيق طريق النصارى، محمد علي جمعة، دار الفكر، دمشق،

١٩٧٥

تالياً: للكتاب الأجنبي:

J. M. Adam:

(18) Elements de linguistique textuelle (theorie et pratique de l'analyse textuelle)
Mardaga 1990

J. Dubois et autres:

(29) dictionnaire de linguistique. Paris, Larousse, 1973

R. Malingue:

(30) Pragmatique pour le discours littéraire. Bordas, Paris, 1990

رأياً: للجلات والفتوح:

(31) سعد مصلوح، نحو أجرونية للنص العربي، مجلة فصول، مجلد ١٠، عدد ١٩٠، مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢

(32) عبد القادر بوريعة، في بحث، رسم النص، اللغة والأب، جامعة الجزائر، دورى الطبعات
للجامعة، عدد ١٢، ١٩٩٧

(33) للنصف ماضور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول الأسبوعية،
الطبعة ١٩٨٤، مجلد ٥، عدد ١

(34) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب الفكري، جامعة الكويت، كلية
الأدب، ١٩٨٥ - ١٩٨٩

(35) نيمان بيرق، سلاسل النص بين التنظير العربي والإجراء العربي، للكتاب العربي، اتحاد الكتاب
العرب، سورية، السنة الثانية والمطبعة، عدد ٥٩، صوف 2005

* * *

ملکات جی 61، روسیائی ایزی 18، سوسلیئی ایزی 428، عالجی 2007

الخيال تحوُّ آفاق لامتناهية، فهو خطاب رمزي يعتمد على استلحاره لثعزوين واخر من التلويلات التي تحمل كلاً من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحماية الدلالية للنص وجمالياته. فالعبارات النصية علامات ذات وظائف عديدة. تتعدد بتعدد هذه العبارات التي تتمايز بمستوياتها ولفراتها اللفية وإسكانياتها الجمالية. وكلمات المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتحولة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها، باعتبارها عتبات لها سبلقات توظيفية تاريخية ونصية. ووظائف تاليفية تحفل جلنياً مركزياً من منطق الكتابة⁽¹⁾

وهذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات. وهوكية الحياة في مسالك النص. ويستنتج من الفعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه

هذا الموزع إلى السير قديماً في متابعة النص وما يمكن أن يبرح به من أفكار وصور شعرية وجماليات فيها. يصبح النص الأسمر ر والصور في الزمن دون التحكم عليه بالاضح. أو التلاشي، لأنه سيبقى دائماً موضع الاعتراف للفظي بديمومته بفصل القراءات المتعددة التي تشير إلى وجوده وإمكانية تفسيره مع كل قراءة جديدة، لذلك نلاحظ أن العتبات النصية علامات دلالية تشعُّع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتضمنه بالنفحة الزلزلة يروح الراجح إلى أصالة

وسيتنصر بحثنا الواجه في حديث عن العتبات النصية على ثلاثة محاور،

تتمثل في

- 1 - العنوان.
- 2 - اسم المؤلف.
- 3 - الإهداء.

أولاً - العنوان:

يعيد العنوان تأويل الخصائص اللازمة والعلائقية لنص ما، من خلال نمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة أو صورة مكتوبة تعبر عن نمط معين من الممارسات التي تحتاج النص وتكمن في مفاهيمه، حيث تُعقّل جملة التصورات والهفوات للرصومة في النص ضمن مبدأ مولّد ومعبّر، له طويته الخاصة في التعبير، ولكنه يتوافق في صميمه مع مبادئ الرؤية الفنية والفكرية التي تشيّد النص وتطوّه إلى عاقته، ويمكن أن يبدو العنوان معيّن أو متصمماً وبه تكلف وعاء ليخرج بالنظرة رمزية تجعل الخصائص المميزة والفروقات المتباينة والأصوات المختلفة في سياق النص. وبذلك يكون بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف النص وهويته التي تشكل وجوده

لغويًا، يدلّ العنوان على معاني الجهور والجمهور والتأثير والفصل والاعتراض، يقول ابن منظور: «وهتّص الكتاب وأعقّفته لكذا، أي عرّضته له وصرفته إليه، وعقّته كمنوّته»⁽¹⁾ مشتق من المعنى⁽²⁾

وقد يكون دلالة وعلامة ليُعرف الشيء به، قال ابن سري: والعنوان الآخر قال سوار بن الحضرية

وحلّج بون الحزبي قد سنخ بها

جملتها التي لخدمه خلولا

قال: وكلما استعملت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يري عثمان: رضى الله تعالى عنهما

خسوا بالسط خلولا للسجور به

يقلع قليل تسيبكا وأرنا⁽³⁾

وفي التخصيص في دلالاته على عنوان الكتاب يقول ابن منظور: «قال ابن سيده: العنوان والعنوان سمة الكتاب، وقنونه قنونة وعنواناً وقناه، كلاهما ويسمى بالعنوان»⁽⁴⁾

ويمكننا أن نلاحظ من العملي اللغوية أن مصطلح العنوان هو رأس الشيء، وأثره التي يُستدل بها عليه، وهو الرمز الذي يشير إلى المعالم التي من بعده، لذلك فإن المتلقي أن يلجأ إلى النص ويحتاجه إلا من عنية العنوان فهناك صلة وثيقة ومتلازمة بين النص والعنوان من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية، ثم أخيراً بين المتلقي، والعنوان؛ فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه، فإنه بالنسبة إلى المؤلف علامة التجريد الفنية التي انجرها وعصارة أفكارها وجمالياتها. أما المتلقي، فإنه يرى في العنوان مصيدة له تشده إلى تناول النص وقراءته. ومن هنا فإن هناك علاقة جدلية بين هذه العناصر الثلاثة: النص - المؤلف - المتلقي / العنوان

تفاوتت المناويز في معانيها وفنونها التصيلية، كما تفاوتت في قدراتها الدلالية وأرباطاتها بالمصنوعات، ولكنها تبقى، وأشارة حرة ذات قبليّة فائقة لجميع سواها في فضائهم والاتساع في فضاء سواها، أليس كذلك فإن العنوان يعد من أهم العناية المصبة النوارية للنص التي تضيف إلى امتلاك العنوان لنصيته الخاصة من خلال الوظائف المعقدة التي يؤديها، إذ ينسج عن مجرد كونه تركيباً لغوياً إلى تركيب دلالي، وعن كونه لغة إلى علامات ذات دال ومعنول.

وباختصار العنوان وحدة اتصال ممتاز، ومفتاح دلالي مهم، فهو من جهة وحدة معرفية مستقلة لها كيانها الخاص ودلالاتها التي تعبر عنها، ومن جهة أخرى سمة وثيقية مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النص الذي تتعلق معه

ومن هنا سندرس العنوان على المستوي العمودي، وفق وظائف ثلاثة هي:

- 1 - الوظيفة الدلالية
- 2 - الوظيفة الإحالية
- 3 - الوظيفة الاتصالية

الوطیفة الدلالية :

يشكل العنوان فكرة مقترنة، تسمح بهخلق تصور عام عن أفكار وممارسات مسجمة ومنظمة، ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية، ومن هذا المنطلق فإن العنوان يُعد نصاً مسجراً بذاته أولاً، ويخصي إلى غيره ثانياً من الجانب الأول لا يمكن أن يتحقق النص دون الإنجاز اللغوي، لذلك فإن العنوان هو منجز لغوي، له مفرداته وتراكيبه التي تصاغ في عبارة وشكل خاص تعطي صورة لغوية ملائمة له ومن هنا فإن دراسة العنوان تكون وفق مستويين الأول مستوى الدال اللغوي، والثاني مستوى الدال التركيبي

- مستوى الدال اللغوي،

تعد مسألة الانسجام في العنوانين باعتبارها مبدأ مستقلاً إلى خصوصيتها لمنطق لغوي محدد، فالكتاب يخلق من رؤيته معينة في صياغة عدوانه ورميم ملامحه التي تصفي عليه صفة من المتوافق مع النص دعماً بنيه، ويكون الارتباط بين الاثنين من خلال مفهوم التصورات الفكرية والجمالية، القائمة على الخطاب اللغوي، أو بعبارة أخرى الارتباط بين الحقل الفكري والإطار اللغوي من جراء عملية بنائية تعكس وضعية النص وتضم المعرفة العملية المرتبطة بالواقع الذي ينطلق منه المؤلف

إن للعنوان لغة ذات دلالات ومصطلحات، مثلاً هو للنص، إذ يتألف من مفردات لغوية، لكل مفردة معناها الخاص الذي يتقاطع أو يتمايز أو يتناسخ مع غيره من المفردات التي تمتلك نوعين من العلاقات: علاقات الحضور ذات القوة الدلالية من خلال معناها اللغوي، وعلاقات الغياب ذات القوة الاصطلاحية في التصور الذهني، وإن هناك عناصر غائبة عن النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراءة الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر

حاضرة^(٥)، فهناك ربط جليبي بين الينى الفكرية التي تصاغ ضمن إطار لغوي، وبين الينى الاجتماعية التي تشمل مواقع مختلفة ومتباينة من الحياة الواقعية غير حلبة معينة

وعلى هذا الأساس تنموح دلالات المفردات التي تتألف منها عناوين المجموعات القصصية القصيرة للسائنية السورية التي نحن بصدد دراستها، كما تتعدد علاقاتها ومحاورها، إذ نجد بعض المفردات التي تنطوي تحت إطار المحور الأنثوي (امرأة، أنثى، حرة، شرقية، صغيرة...)، وبعض المفردات التي تندرج تحت إطار المحور المتميزي الشاعر (العب، القلب، القمر، المطر، الذي، دموع، ورد...) وغيرها من المحاور

إن هذه التقسيمات غير مفصلة عن تصورات الفصاة وأنواقهن ومشاعرهن، وتكاد لغتهن مما يعنى لها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بذاتهن، وتعبر عن مبادئ الرؤية الفكرية والعطف التي هي في أساس اعتقاداتهن ذات المنحى الأنثوي التي تشمل حقولاً مختلفة من هذه الدنيا السائدة ليهن. ولا يظل التغيير حكراً على المستوى الواقعي، بل نجد مفردات أخرى يمكن أن تتصلح على مستويات أخرى. هما للمستوى المجازي، والمستوى الشعري (للبحر، العلم، الذي، تلاميذ، الحرمان، والأنا...)، فتتوسع بذلك الوظيفة الدلالية للعنوان، بمعنى أن المفردات اللغوية في عناوينها وتنوعها تمنح العنوان مجالاً ثراً من التعبير، والأداء الفني والجمالي.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك من خلال دراسة بعض العناوين لغوية:

جسد يحض الحب ويتعب^(٦)، يتألف هذا العنوان من أربع مفردات: اسمان وفعلان (جسد) يمتلك الجسد دلالة اصطلاحية ترمز إلى الرغبة والجنس، ويقع ضمن لاتحة الهرم، ويُقابل بالرفض والقمع حسب للفهم الذكوري لبنية الجسد الأنثوي في تفريعاته الدقة على الشهوة واللذة، ومن هنا

(15) L_{L}

للأنظمة الحقيقية الوضعية

أنا والمهدي، (٩)، وأنا، 12 قصة، (١٠).

ستكون مطلقة في الخيال ومفرقة في الذاتية

المجموعة بلغت (13) قسمة ويبدو أن القلعة قد استعملت لنفسها قسمة خارجية (14)

عن المجموعة تظل منها، وربما تهيم عليها من الأعلى. وبذلك يكون ثلثاء ألفهري الخاص في اختيار العنوان وصياغته

«طقوس موت وهي»^(١١)، «الاصناف ولعبة الموت»^(١٢).

يشارك هذا العنوانان بمفردة (الموت) التي تعد المفردة «المصاحبة والمتعالية» في الوقت نفسه لفردة لدوية، جعلت منها مفردة فلسفية وفهمية أكثر من كونها لغوية»^(١٣) يتعامل العنوان الأول مع الموت ككلّ له تفاصيل وأصناف محددة، في حين يتعامل العنوان الثاني مع الموت كلعبة من ألعاب الصيد ولكن العنوان الأول في مفرداته يحيل على أكثر من تأويل، فاصوت طقوسه الخاصة منذ عهد ما قبل التاريخ إلى اليوم وكذلك فعل الصيد لابد أن يستجيز وراءه موتاً محتملاً لبعض الكائنات وإذا كان العنوان الأول يحس في طياته موتاً طبعياً أو هفوتاً، فإن لموت في المصوب للناسي ميمم لا للصيد يستصعد أن يقتل طريده كي يحبس مثله عليها، وهو يثلبد مهناً القعل الألهم، فيصبح الموت معادلة ذات طرهم متناقضين لذة الصناد وباححة الطردة وهذه المفارقة هي اللعبة التي لا مسوغ لها إلا الأناية واستملاك الرعة والتلبد بعدايات الآخرين

وربط البنية اللغوية في هذا العنوان بالبنى الموضوعية الفكرية، يفضي إلى رفض هذه الطريقة في استجلاب اللغة والضمور والمتعة، لذلك تكون بصوب المجموعة تعبيراً عن منطق مشوه يتجاهل الأسس التاريخية للعلاقات بين الكائنات الحية، وهي علاقات أكثر إيلاًماً ماوامت اللعبة تجري على صعيد البشر

- مستوى الدال التركيبي -

نتتبع صياغة العنوانين من الدال المفردة، إلى الجملة يتأوعها الفعلية والاسمية والمركبة، وفق جملة من التراكمات التي تمتد من دلالاتها الأصلية إلى

دلائلها الجازية، فتكون جملاً استهلامية أو إضافية أو وصفية أو معطوفة أو بعائية أو تعمل معنى للرجاء أو التمني أو التقرير، وغيرها. ولكل صيغة من هذه الصيغ دلالة تختلف عن سابقتها، عبر أنظمة من التصنيف التي يلجأ إليها الكاتب في عملية الإدراك أو التحليل للأفكار النص فصيغة العنوان في مستواه التركيبي يرافقه توترات أو تناقضات تجعل شيئاً من الصراع بين الدلائل والخارج، حيث يحاول النص أن يفرض ذاته بكيافته الداخلي المسموح، بينما يقتحم الخارج أطره، ويعجز عن قوة إرادته في اجتياح مفاصل النص ومحاولة إلقاء ظلاله عليه، لذلك يبدو العنوان حالة من التوازن التي توافق النص بفكره وجمالياته، ورؤاه المحصورة في صطوره، مع ما يمكن أن يمت إليه أو يؤثر فيه من القوى الفكرية والنأيلية والجمالية الخارج نصية وثيقاً مبدأ التناقض أو التناغم في الظروف ومبادئ الرؤية والتحليل تتولد فروقات معرفية أو ثقافية أو رمزية، يكون لقول هو الحد لفواصل بينها، مفرد نصاً ومرئاً له بنظامه الخاص من الكلمات، والمفاهيم والعناوين والثقة والقيم الفكرية واللغة التي تطمح إلى تحقيق قاعدة مميزة ذات هدف محدد يعطى بوصفها هي القدرة على صياغة ضمن تركيب دلالي ساهر

هذا العنوان على المستوي التركيبي له استعداداته الفنية وإمكاناته الجمالية وقيمته التي تتحدد من قبل الكاتب أولاً، ثم هيمنة الشروط الفنية والفكرية التي يطرحها النص ويمثلها ثانياً، لذلك لا يكون العنوان بناءً لغوياً عصب، وإنما هو بناء له كيانه الفني والفكري الذي يمنحه استقلالية مميزة ضمن تركيبه الدلالي، وسنحاول أن نفرض ونفقه بعض هذه الصيغ ودلائلها

1 - الصيغة المفردة:

ينبغي العنوان في هذه الصيغة من دلل مفردة، تمتلك في الغالب معنيين: المعنى الاصطلاحي والمعنى اللغوي، وقد تكون فكرة تدل على المطلق، وقد تكون

معرفة، للفرض منها مخلق نوع من التكلف بين القارئ وعناصر الحكاية^(١٤)، وقد يلصق بالصيغة لفردة التكررة أو المعركة معنى دون آخر، لذلك فإن وظيفة الدلالة تبقى مجرّدة ولا يكتمل معناها إلا من خلال المحتوى

من الطبيعي إذا انطلقنا من العناصر لفردة، أن نترك عملية للتسمية بعنوان إحدى القصص التي تختارها الفاصلة ونصنّفها المجموعة لتعمل اسمها أو عنوانها، وليس شرطاً أن يتوافق محتوى القصص مع العنوان في الصيغة لفردة، بل قد تتباين مبادئ الرؤية والبني العرفية بين مختلف قصص المجموعة ويظهر الخلاف بينها بشكل واضح على الصعيد الفني أو البناء الجمالي، هذا فضلاً عن الموضوعات الجرتية المتناقضة التي قد تطرحها

وقد وردت هذه الصيغة في بعض عناوين القصص القصيرة النسائية، نذكر منها

«اللعطة»^(١٥)، «معتصم»^(١٦)، «مجنون»^(١٧)، «اللعطة» قد تعني مكان الانطلاق، أو على الصد مكان التفرد والعمية وقد يعني فيه أيضاً لحظة مألوفة في حياة البطل أو البطلة بمعناها المجازي

«الفرقة»^(١٨)، «الفرقة»^(١٩)، تلك هذه الفرقة مصيبي معنى الاغتراب الحقيقي عن القرطى والأهل، ومعنى الاغتراب الوجودي النفسي عن الذات والآخرين، وليس من الضروري أن تعالج قصص المجموعة بكاملها موضوع الاغتراب، بل قد تكتفي الفاصلة بنقطة واحدة تعبر عن هذا العنوان دون سواها، وتعالج هذه المشكلة من وجهة نظرها ووظيفتها للاغتراب على الصعيد الدلالي، أو تعبر عن نظرة المجتمع إليه، وإلى ما يجره من قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية واقتصادية

ونؤكد أخيراً على تعديد المعنى المقصود في العناوين ذات الصيغة لفردة، لا يكون إلا بالرجوع إلى النص

الكتاب ٤١ - جلد الأول - ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م

الكتاب

2 - الجبلة الفعلية:

إن الفعل دلالة الحركة. لذلك فإن العنوان القائم في صياغته على جملة فعلية لابد من أن يكون ذا فاعلية حركية تحملي انشباعاً بالحيوية والصياة، كما في عنوان «قتل البحر»⁽¹⁸⁾. حيث يدل القول على الجراءة والخروج من الصمت، وعندما يكون المتكلم هو البحر وليس الإنسان، فإن لذلك دلالات عدة، منها دعوة للخروج عن اللغز، وإدانة الإنسان الذي يتصف بفعل القول ويصمت. لكن هذا لا يحس أن فعل القول يتوقف عند النطق بالكلام فقط وإنما يوحى بالرغبة والإرادة والمطلب والأمر والوعيد والترهيب، أو اعتماد القرار. لذلك عندما تنتهي القصة عند قول البحر انقاصي والشاهد يكون النطق بالحكم له وزن غيره (فقال البحر) صورة مجازية استعارية ذات أبعاد دلالية وافرة

وفي عنوان «وهضمت الشيطان»⁽¹⁹⁾ فإن معنى الصمت قريب من فعل القول، فهو خاص بالإنسان. بعد من القصر والفور والروح والصبر والسعادة. ولكنه عندما يصدر عن الشيطان، فإن دلالة واضحة على التعبير عن استثمار قوة الشر. وأدبنا الإنسان، رمز الخير، أمام الشيطان في ممارسته لإرادته وقوته وجبروته

3 - الصيغة الاستهامية:

لهذه الصيغة القدرة على إثارة التساؤل وطرح أسئلة الوجود التي قد لا نملك لها إجابات واضحة، كما أن لها القدرة على تحريك الخيال واستحضاره واستحضار لدى القارئ، لكن هل تمتلك عناوين القصص القصيرة النسائية التي ندرسها، هاتين الخاصتين للصيغة الاستهامية

ورد في عناوين المجموعات مدار البحث بعض العناوين الاستهامية. نذكر منها

كل هذا

ذلك كما ترى⁽²⁰⁾ عنوان تحتاج صيغته الاستفهامية إلى نطق خاص به، أو إلى تعبير شفاهي يرادفه حتى يعطي الانطباع بالتساؤل، أو يشير الخيال

ومن ينكر تلك التهمة⁽²¹⁾، صيغة استفهامية تحاول أن تشد القارئ إلى متابعة الموضوع، كي يصل إلى المقصود من العبارة، أو يكشف عن الأحداث التي حوت أو جرت في تلك الأيام للبهمة غير المحددة زمنياً، ولكنها تبدو من طريقة الصياغة بأنها ذات علاقة بحياة القاصّة واسم الاستفهام (من) يستخدم للعامل ويدل على الجماعة، لذلك تشد القاصّة معها مجموعة من الناس، وتثير فيهم الرغبة كي يعودوا بدأكرتهم إلى الحلف ليتذكروا الأحداث الماضية التي لها علاقة بحياتهم الجماعية، وذلك يحق لنا أن ننسأ عن هذه الأيدم، هل هي أيام فرح أو حزن؟ حرب أم سلم؟، وعنى الرعم من هذه الإشارة، لا أن العنوان لا يحمل أية صورة شعريّة أو قيمة جماليّة فنيّة، لأنه يبدو سرداً تقريوياً لا يتجاوز حدود السؤال الذي يطرحه وبالتالي فإن العنوان الفريهي من أدب المعركة، يهيب عن هذا السؤال بشكل مباشر وواضح

وكيف نشترقي للشمس⁽²²⁾ إن للشمس دلالات عدة متعلّقة بالبحر والنور والشمس، لذلك توهي الصيغة الشعرية هنا مباشرة إلى قصص المجموعة سوف تعالج قضايا تحتاج إلى يد خيرة تلقي بالنور على الروايات الممتعة، وتفتح للدروب أمام أناس يعانون الظلم والانتحار، فالشمس قد تكون رمزاً للحرية التي تضيء بروب العدالة والمساواة، أو قد تكون رمزاً لحرارة الحب التي تعيد جليد الحرمان وزمهرير الفكر والمناة، لذلك نلاحظ أن السؤال يبدو واضحاً وشافياً، يدهي بما خلفه، بل يعرضه من مواراة

4 - المركب الإضافي

تتألف بعض العناوين من تراكيب إضافية تتحدد بواسطة المضاف إليه، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إلا عندما تتصاعف وتقبل الكلمة النحوية

تنضاعف ديمشقية - وتضيفها الدلالية⁽²³⁾. وهذه الصيغة التركيبية كثيرة التورود في عتارين المجموعات القصصية القصيرة النسائية، ومنها

أحزان شجرة الليمون⁽²⁴⁾ تحمل هذا العنوان المركب تركيباً إضافياً، فبعد أن الأحرار مضافة إلى الشجرة، والشجرة مضافة إلى الليمون، يعطي الجزء الأول (الشجرة) قيمة جمالية من خلال عملية الاستعارة، ويرسخ الجزء الثاني (الليمون) المعنى المطلوب لأن الشجرة تمتد بجذورها في العمق، والليمون يورغل - بطعمه الحامض وألونه الأصفر - في دلالة على هذه الحزن والشعوب والاضطراب وإذا كانت المجموعة تعبر عن هذه الدلالات، فإنّ للمعنوان قيمة جمالية وفكرة عالية

ولبعد في الكيس الأسود⁽²⁵⁾ إلى إضافة المجد إلى الكيس الأسود تعديداً، دلالة لا تصح من معرفة د (تشكيس) به خلقة بالانغلاق والعزل، و(الأسود) هو لون القمامة والهرق والفلحمة، هنا في الدلالة الصمة للصعوبة، أما من حيث الدلالة الخاصة فإن الكيس الأسود يعني كيس القمامة، وهنا يمكن التساؤل، وتكمن المفارقة فكيف لمجد أن يكون محجوراً في مثل هذا المكان؟ فالعنوان مفارقة يدل على حواء القيم التي قد يتباهى بها بعض المنافقين، لأنّ المجد لا يكون إلا سامياً عالياً، المجد نيل الشرف وقيل لا يكون إلا بالإباء⁽²⁶⁾

أصراة من برج الحمل⁽²⁷⁾ الحمل دلالة على الضعف والوداعة والاستسلام، وإضافة البرج إلى الحمل يعني أن هذه المرأة مستسلمة وبمسكنة، قليلة وضيفة، في حين لو كانت الإضافة إلى برج (الأسد)، بدلاً من برج (الحمل) مثلاً، لدل على التركيب التناقض من حيث القوة والجيروت والتسليم

وما لا شك فيه أن مفهوم العلاقات بين اليأس الفنية والغوية في العنوان، يعبر عن الحالات التي يستشفها القاص، ومعتقدا أكثر قدرة على التعبير عن

مضمون النص وأفكاره. وهذه العلاقات مرتبطة بشروط - تفرض صهيًا بلجا إليها الكاتب دون غيرها - قد تكون متعلقة بالنص من حيث المفهومات والمعاني والبنى الفنية. أو بالقاص نفسه من حيث التصورات والخيال والروى الفكرية. وكذلك بالمتلقي/ القارئ، حينما يفكر القاص بالعلاقة الطردية بين نصه ومتلقيه. لذلك تكون الصيغة الدقيقة للعنوان إهدى البنى الأساسية التي لها علاقة بنجاح النص ومدى استمراريته وهيبته.

الوظيفة الإحاطية:

يعد النص الثيمة (theme) الأساسية التي تشمل فيها أفكار ثانوية كثيرة تعمل على توصيلها وتطيلها، ويظهر عنوان في بداية النص وأعلى نصًا آخر موازيًا للعمل. يعرف به ويحيل إليه كما يحيل النص إلى عنوانه. إذ إن النص يفسر الدلالة التمهيدية واللمعية التي ينطوئ فيها العنوان. وهي التي درسناها سابقًا. ومع ذلك فإن العنوان لا يتطرق من الأفكار مسبقة. بل يرتبط بالنص. فيكون جزءًا من المعنى. وتلخيصًا واختصارًا للنص. أو يركز على منظور وظيفية ما. وقد يؤلف بؤرة فكرية بذاته. أو يحالف مصمم عمل بنية التأكيد على وجهة نظر ما عبر السهرية الهادفة. وفي الوقت نفسه فإن العنوان يعمل على أن يكون نتيجة لسلسلة من الأفكار التي يزرعها النص. حيث يحوي النص كما هائلًا من البنى الدلالية والعلامات والرموز. يسعى العنوان لاخترالها واحتوائها ببساطة وتميز «إذا كان العمل بعلامات اللغوية المتعددة وقواعد تركيب المتنوعة يعتبر من وجهة إنتاجية الدلالية بمثابة علامة مفردة فإن الدلالية الإنتاجية العنوان - على الرغم من ضللة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبًا في تنسيقها - تجعلنا نعدده بمثابة عمل نوعي. لابد له من نظرية تفسر جوانبه وأبعاد. ومنهج قادر على تحليل بناء ووظائفه وأية نظرية في «العنوان» يجب أن تتأسس على ضوء اللقطة التي طرحها مقارنته بعمله»⁽²⁸⁾

ومن هنا تنشأ خطورة العنوان باعتباره معتبة للقراءة أو للاحقة إسهامية بإمكانها إعطاء للنص قيمة جمالية وفكرية أو إسقاطها عنه⁽²⁹⁾

لنأخذ بعض الأمثلة على عناوين موارية لصلها، وفي الوقت ذاته مكملة له.

«**هناك قنري**»⁽³⁰⁾ لفائدة السمان، هذا العنوان عبارة عن جملة اسمية مؤلفة من كلمتي تشكّلان اتحاداً بين الأنا والآخر بعلاقة سببية، للفردة الأولى موجهة إلى الآخر (عينك)، والفردة الثانية موجهة إلى الأنا (قنري) ويقوم النص الحال على هذا العنوان على قيمتين محوريتين، هما القنري، والعينان، **القنري** هو الذي يصنع الحيلة، ويؤدّ مصارها، فلما أن نستسلم له أو نحاول **لقنريه**، وفي هذه القصة يتغير مسار حبة البطة بسيد الحد، إذ تبدأ القصة بالقنري الذي جعل الأر. يصحى **ابتته الأنثى** **اسماً** ذكورياً (طلعت)، لرغبة في إنجاب الذكور، ذلك كان عليها أن تتحدى المجتمع الذي يرفض السيد وبالتالي تتحدى قدرها الأنثوي، وتخرج من عالم المرأة الضعيف المستعمل للقنري والمجتمع والرجل، وقد استطاعت أن تعس وتنافس أباهما وتجالسه وتضرب معه الفارجية وتتحرف كالرجل تماماً لتكسر بذلك القاعدة الصلدة في تفزيم المرأة ومصاصرتها بالقواتى والعادات، ولكنها على الرغم من ذلك كانت تشعر بالفتاقر بين أنوثتها وإنسانيتها «ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة»⁽³¹⁾، لأن المجتمع الذكوري يرفض أن تعيش المرأة كنثى وإنسانة معاً، فهي إما أنثى للمثمة والإنجاب، أو امرأة مسترجلة إذا تعلمت وعملت والمقابل كان هناك قدر آخر سيتدخل في تغيير مسار حياتها العالية، إنه عينها من نصب اللثى كانتا «ترصدانها كنكر لا تستطيع أن تهرب من هاتهما الباتس»⁽³²⁾، فقد كانت تحاول الهرب منهما لأنهما كانتا تجنباها وتخطبان فيها أنوثتها، كانتا «صطوته تجريها من الاستئالة طلعت»⁽³³⁾

للمبراع الأول كان مع القنري، والآخر مع عينيه، وهو في النتيجة مبراع كالمزاد

بين الداخل والخارج، الأتوة والإنسانية، لكن للبطلة تستسلم لقدورها مع عينيها،
دعيناك قذري، لا أحد يهرب من قفوة^(١٩) وهذا الاستسلام لا يعني الضعف
للبنة، بقدر ما يعني التوازن والاتساع بين المرأة الأتوية، والمرأة الإنسانية

ومن هنا نلاحظ أن العنوان هو نتيجة للنص، وفق معادلة تقوم على علاقة
ثباتية، أي أنه بنية لها بعدا الفكري الذي يمتد في جوهر النص، كما ينطلق
النص من العنوان لارتباطه العميق بالفكر، ويمكن الإشارة إلى شرعية الهيمنة
التي يمارسها العنوان ضد النص لأنه المعنية للفكاحية التي تنفسي إليه

وفي قصة مذهب الذاكرة للمصباح^(٢٠) فإن العنوان يوجه بالجمهور
والمساوية والفرسي والانتقام، كل ذلك يرتبط باللهج الآخر المحزن والمفجع من
تاريخ مصر تحتفظ به الذاكرة، وتشكل نقطة معقدة في شياها (الحيول) وهي
بالحركة الحاسمة والثورة والجري السريع وتحويل المفارقة، والنص المعقول يعبر
عن (ذاكرة) محمولة بالفكر تنفتح (سواء) رقنما وتنتهيها الآلام، أسوأ ما
يمانيه ذلك النداء عبر المصباح في للكثيرات، هي تهبط عليه، تهبط بعمق
وأحدة، تدمع كجميع ممجي من الحيول السود أفنت من اللجم وأطلقت من
حقول فسيحة ومفردة، تفتح أمامها كل شيء، ترحم حتى وقائع الحاضر،
وعنما تتحول بدورها إلى تذكيات عجماء^(٢١) ويمكننا ملاحظة أن العنوان هنا
هو نص مواز للنص الفني، حيث الإيهام الدلالي يوافق تلاما مضامين النص
ويستلهمه.

أما عنوان **الغزل**^(٢٢) فإن لهذه اللفظة المغربية ميلولا عميقا يعني
السمو والارتقاء والحلاص والحرية، وهي مفردة لمصطلحية تعني الجانب
الروحي والإنساني، أكثر مما تشير إلى الجانب المادي، والنص يدعو إلى ارتقاء
الوعي عند الإتقان وتحرره من الجوانب السلبية، وانفتاح على الآخرين، مما
يؤدي إلى انعتاق روحه ونفسه من سجون المانيات والفرانز البهيمية والأتانية

والقصة تدور في عالم الرجل المادي الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد، كما تدور في عالم الاستهلاك الذي لا يتورع عن فعل أي شيء مقابل المال والمادة، حيث يصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى، فتهتك المبادئ والقيم الإنسانية دون رحمة حتى (الدرج) يمكن أن يبيع (زوجته)، ويستغلها في عقد صفقاته، كما في هذه القصة لكن لابد من لحظات وهي يعود فيها الإنسان إلى ذاته وجوهره، فبطلة القصة التي كان الزوج يتاجر بفتنتها وجمالها، استطاعت أن تصل بوعيها إلى الاعتناق والسهر بإنسانيتها والفرقة البيضاء التي حملتها القاصة لبطلتها ترمز للظاهرة والاعتناق. متولات الفرقة البيضاء داعيتها باتمامها للسحرة، ثم هسست وهي تحطو بسرعة هذه الفرقة ليست لأشراك يا سيدي! (39)

والسهر في القصة هو النتيجة المباشرة التي تصل إليها البطلة من خلال ممارساتها ومعتقداتها، ذلك فالعنوان كنص مرآة فكرة النص الأساسية، يشكل بنية علائقية تنصير إلى التوافق بين نصوص الداخلية والنص الخارجية للنص، لأن البنية السريية في النص هنا تؤدي إلى العنوان بطريقة مباشرة ولقرينة، لذلك نجد التوافق بين العنوان والنص منطقاً وواقعاً

وفي قصة «أمرأة متهورة للنفس» (40)، يؤكد العنوان أن حرية المرأة هي مجرد قيمة مزيفة لا حقيقة لها، والنص يدعم هذا التوجه من خلال سرد قصة امرأة تجلبت أحلامها في التحرر الحقيقي بعد الزواج بسبب أعباء المنزل والأولاد، وظللت النص منذ الصفحة الأولى بالنتيجة التي توصلت إليها الزوجة في موضوع حرية المرأة «قرأت رأياً لأحد مفكرين بلدي، يصف فيه المرأة كحساء، تجلس على صخرة بفنح ودلال، تراقب مصير معركة تحررها بين قريشين من الرجال، أحدهما يدعو إلى تحرير المرأة، والآخر إلى ارتدائها إلى عصر الحريم» (40)

في هذا اللقبوس إدانة واضحة للمرأة التي تنتظر من يحررها، أو بالأصح

تنتظر الرجل/ الطرف للمعتقد لكن للعنوان، وإن كان يفقد هذه الإدانة فإنه يدمر على ضرورة التفكير في حرية المرأة للعروسة للأحد والرد. ولكن يبدو أن هناك لبساً في العنوان لأن إضافة مفردة (امرأة) إلى مفردة (التحرر) يعني أن امرأة حرة فعلاً، وإذا كانت حرة فهي غير مقيدة، ولها الحق في التعبير عن نفسها والتحكم في تصرفاتها، غير أن العنوان فيه نوع من التهمك والمضرة لأن التحرر الذي تفترضه المرأة لنفسها هو تحرر شكلي والنص يؤكد ذلك

وعنوان «الحرية بلا جوار»⁽¹⁾ عنوان رمزي، إذ إن الجوار المقصود هنا، هو صاحب البيت والسيد الذي يقود أفراد أسرته في الحياة، وعندما يموت هذا الجوار فإن نوازل الحرية يحتل وتفقد دفقة الروح التي تهبط الحياة وتطغى بها جذاب إلى الأمام، وهو ما يتضح من خلال النص.

وإذا كان العنوان شاملاً غير دالة ورمزيته قابلة لغير تلويل، فإن النص يستولى كاشف هذه الرموز والمسيير دلالاتها. يقول الأب الأكبر بعد موت أبيه يئن «عليه وحده بعد الآن أن يجر العربة التي سقط جوادها»⁽²⁾

يعبر عنوان «صفحات من ذاكرة منسية»⁽³⁾ عن حالات مختلفة تزخر بها الذاكرة، ولكنها ذاكرة تقع في بقعة منسية، وهذه الذاكرة المنسية تحتوي بين ثناياها سبع صفحات تحكي كل واحدة منها قصة من قصص الحياة. الصفحة الأولى تتحدث عن قصة فتاة صبية تتزوج رجلاً احتفل منذ أيام بعيد ميلاده السابع، والصفحة الثانية تسرد قصة رجل يحزن زوجته، أما الثالثة فتحكي عن امرأة عاقر، والرابعة تتحدث عن أم تبحث عن عمل لتطعم أطفالها، والخامسة تحكي عن خيانة صديقة لصديقتها، والسادسة تحكي عن امرأة على فراش الموت تتأمل كيف سيتزوج زوجها مباشرة بعد موتها، والأخيرة فيها حكاية امرأة قوية وذات إرادة لا تنحسر جهداً في الحصول على حقها في الحياة والتعليم. «ذويت سمي حياتها وصهرتها في عروضة بصفتها في وجوههم»⁽⁴⁾

ہے۔ (45)

حضور العنوان ضمن نص الرواية،^[46]

الوظيفة الاتهابية:

دکتر

يكتب للرسل/ للقاص إلى المتلقي/ للقارئ، لذلك لابد من وسيلة اتصال واضحة يلجأ إليها لجذبه ولفت انتباهه. وإثارة رغبة المتلقي لديه

ومن هنا فإن العنوان أهم وسيلة اتصال بين الرسل/ القاص والمتلقي/ القارئ، لذلك لابد من أن يتسم بالقدرة على التثوير والإغواء والإنعاش حتى يكون مغنلاً للقراءة أي نص أو عمل أدبي.

ومن جانب آخر ويكون العنوان وسيلة اتصال بين العمل/ النص والمتلقي/ القارئ، ككلمة مفاتيح الشيفرة الرمزية للعمل الأدبي. ^{symbolical code} فإنه يترتب عليه أن يقوم باحتلال عمله والتعبير عنه في رمزية لغوية محنوية لا تتعدى القدرة أو الجملة الواحدة. ^{إلى دلالاتية العنوان} تمتلك فصاء أكثر اتصافاً من فصاءات العمل **وأشد منها لزجاً** ^(٤)

ومن هنا نشأ ضرورة العنوان كوظيفة اتصالية تؤسس نصيته الجمالية أولاً، والإيمائية ثانياً والرمزية ثالثاً فيشكل تحالفاً بين وحدت إنتاج العمل للخطقة ويكرر، رقيقاً وشاعداً على القوى الخفية والفكرية الخاطئة في عملية الإنتاج والخلق

والسؤال الذي يطرحه الآن، هو عن كيفية اختيار القاصات لعمالهن مجموعاتهن؟ وهل استطعن أن يجهلن من العنوان وسيلة اتصال مميزة بهنهن ويمن القراء وإلى أي مدى وفق في جذب القارئ وإغوائه؟

وبعداً بعد للدراسة الشاملة لعناوين المجموعات القصصية للنسائية السورية أن معظمها مأخوذ من عنوان إحدى قصص المجموعة، وربما يتم الاختيار بشكل عشوائي أو بحسب مزاجية القاصات، إذ إن العنوان المختار أحياناً لا يعبر عن محتوى قصص المجموعة كاملة، وإنه قلما نجد عنواناً شاملاً لكل قصص المجموعة ولم يأخذ من إحدى القصص الداخلية، ليكون قيمة

محدودية للعمل الأدبي ككل؛ ويمكن القول إن هذا الاختيار يتم وفق الذائقة النقدية عند القاص، حيث تعتقد أن القصة التي تختار عنوانها هي أفضل قصص المجموعة، ومن خلال عملية المناقشة هذه يتم انتقاء العنوان بمعزل عن طبيعة المجموعة القصصية بشكلها العام، على حدٍ، أن المجموعة القصصية مجموعة متكاملة، وقوة فنية متعالية يُنظر إليها من الخارج كوحدة شاملة لا تُجزأ إلا حين قراءة كل قصة على حدة. كما أن عنوان المجموعة يترك تأثيراته على معظم قصص المجموعة، فهو يمتلك صفة الشمول والتوحد ويُضفي على أجزائها صفات فنية متقاربة من حيث الشكل والمضمون، لكن هذا لا يعني أن تكون بعض القصص الفصل أو أسوأ من الأخرى، إلا أنها تحد من الفوضى فيما لو انتقلت مع غيرها

وعدّ ابتكار حق المجموعة في اختيار عنوان عام ابتكاراً للجدد المبتذل في سائر القصص الأخرى التي لم يتم اختيار مقوماتها، ويؤدي ذلك إلى تعزيز المتلقي/ القارئ وإلى تنوعات داخلية حين يكتشف أن قصة ما كانت أفضل بالنسبة إليه من القصة التي اشتهرت

ويمكننا أن نلاحظ مستويات الصواب في اختيار العناوين من خلال بحثنا الزاهي. وفي عناوين في معظمها ليست عناوين إحدى قصص المجموعة، بل هي مجموعة «أنا والمدي» كجوانيت الصوري، نجد أن العنوان يعبر عن الذات بهواجبها وأحلامها وريائها. وقصص المجموعة للتسع تتفق هذه الوظيفة الدلالية ذات الطابع الشعري فتتحدث عن المدي للامسحود في قصص، والمدي الاسم الرمز في قصص أخرى.

والقصر اللوم⁽¹⁸⁾ لغادة السمان. عنوان لمجموعة من القصص الغرائبية والمرآئية، التي تتحدث عن عالم الأرواح والأشباح والقوى الخفية، كجزء من الحياة والواقع، فالقصر واقع وحقيقة، لكن أن يكون مريماً فهذا هو الغرائبي

وكذلك مجموعة «لمرأة من برج الحمل» لأعتدال رافع، تتحدث عن المرأة للنظرة المذهورة الضعيفة التي تشب الحمل للربيع في صحتها واستسلامها

ومجموعة: «إليك»^(٥٠) لأم عصام (خديجة الجراح قنطري)، تحكي قصصاً عن الحب والذكور والجنين والعتاب والنهوى.

ومجموعة: «قصص من بلخي»^(٥١) لمقبولة الشلق، حيث تمنح لحظة (قصص) اتساعاً وتمتد في الموضوعات. (ومن بلخي) فيها خصوصية مكان محدد بذاته! ومن قصص المجموعة التي تملك هذه الخصوصية، قصة: «الاب الصنوبر» التي تحكي عن جسد قاسم ويرمز إليه - (الاب الصنوبر) الذي يحتضن بعشق ويحترق عليها.

وعنوان مجموعة «إلهامات»^(٥٢) لفضاء قصصي عنوان إحدى ومجموعة قصة قصيرة جداً، وهي قصص نوحى برمزية شفافة أكثر مما تعلق. كما يدل العنوان المختار.

في حين نجد أن مستويات الخطأ في اختيار العناوين تتضح عندما يكون للمجموعة عنواناً لأحدى قصص المجموعة، فينتهي التجانس والاتساع بين هذا العنوان وبعض القصص في المجموعة الواحدة، ففي مجموعة: «ويصعد الشيطان» لألفة الإنبلي، نلاحظ أن عنوان المجموعة لا يتسم إلا مع القصة التي تحمل العنوان نفسه، في حين أن المجموعة تحوي قصصاً وطنية واجتماعية تبعد في موضوعاتها عن العنوان كقصص قائم بذاته، ويرتبط في الوقت نفسه بموضوع صله

وكذلك يفصل عنوان مجموعة: «صور دلفية»^(٥٣) لنبيلة المسموع عن نصوص العمل ذات النوعة الإنسانية والاجتماعية، على الرغم من أن هذا

العنوان قد يوحي للعاطفي/ القارئ بنص اجتماعي يحكي عن التمايز الطبقي، إلا أنه لا يعد مفتاحاً نصياً قادراً على أداء وظيفته الاتصالية

وهو ما يمكن أن ينطبق على مجموعة «لويس جروميتي»⁽⁵³⁾ كرسال سيمر، حيث عنوان المجموعة لا يماور إلا القصة التي تحمل العنوان نفسه

على المستوى الأفقي لدراسة العنوان، يمكننا أن نجد عدداً من المعاور المشتركة بين عماوين المجموعات القصصية المصطنعة التي تجاوزت المائة مجموعة، اختبرنا منها خمسة معاور:

1 - عناوين تتسم باللفة الأنثوية

2 - عناوين تتسم باللفة الشاعرية

3 - عناوين تعتمد لغة المكان

4 - عناوين تعتمد لغة الرمال

5 - عناوين تعتمد لغة المفارقة

1 - العناوين الأنثوية:

تتمايز العناوين كلما استهدفت الرؤى الفكرية نمطاً معيناً من التصورات التي توحي بتوافقها مع الغاية المنشودة لدى المرسل/ القاص وتتشاكل مع النسق المعرفي للكونّ للبيئة الفنية في العمل الأدبي، وهي تمايز جنسياً بين الذكورية والأنوثة، وكل مسألة الصورة تنطوي على مضمونات ذات طبيعة جنسية، تتغير النظرة إليها، وفقاً لمستوى الوعي والإدراك، فبمستقل النص يظهره الاستلاحي ضمن حدود التعامل الغريزي، أي أنه يمثل وحدة ثقافية يتهددها العنف الذكوري بفكرة الجنس لذلك الأمشاج الأيديولوجية التي أرست دعائمها عادات المجتمع وثقافته ومن هنا يمكننا أن نقبض مدى مسابرة القاصات لهذه القضية ومولاتهن للفكر الأدبي حسب السيلاق العام للبنى الاجتماعية

نلاحظ أن بعض عناوين مجموعات القصص القصيرة النسائية يحمل رموزاً أنثوية، مثل «الكلمة الأنثى» لكوليت الخوري، و«امرأة متلوكة» للملحة اللخاني، و«امرأة من حرفة القمر كيلاني» والعناوين الأنثوية قليلة نسبياً، أحدها يستخدم لفظة (الأنثى) كما في مجموعة كوليت الخوري «الكلمة الأنثى» التي تعطي للكلمة (الغلة) صفات أنثوية، وتربطها بدلالاتها كالورقة والشفافية والصلابة

وعنوان آخر تستخدم فيه الفاصلة مايليا الفزي (نون النسوة) الذي لا يشك في دلالة الأنثوية، فتتميز المجموعة بضمير الفاتب «هن» وهو ضمير يفصح عن المضمون من الولهة الأولى، إذ يبدو جلياً أن ما يهتم به سيكون مخصصاً للمرأة في مختلف أطوارها ودرجات وعيها وإدراكها وحالات حياتها

والعناوين الباقية تستخدم فيها الفاصات لفظة (امرأة) لتصور منها حالات متعددة للمرأة وتلخص من خلالها وضع امرأة المسمى الذي نعيشه في مجتمع ذكوري، فهي «امرأة من حرفة» (قمر كيلاني) سمكة والغرض، أو «امرأة من برج الحمل» (اعتدال رافع) في صفتها واستسلامها، أو «امرأة مقصورة للمرض» (سنة الرحيم) في حصولها على الحرية، الحرية الوهمية التي لا تستلوا في نفسها، وهي أيضاً «امرأة متلوكة للملحة اللخاني، لها وجوه عديدة، وهي عناوين في مجملها وعتباتها امرأة صغيرة لقمر كيلاني أو نسج ذات ولحظات يروح

بعد أن الأنثوية في هذه العناوين تكس في التمسك بالانضباط العاطفي لروح النزوع نحو محاولة المساواة بين الجنسين - فيما يُعتقد - إذ إن الهدف لا يكس في نوعية العنوان بقدر ما يرتبط بالاتجاه الآخر الذي يطغى على المضمون، ويظهر جلياً في الصياغة الشكلية التي تترس خلف مفردة الأنثى في بذل جهد المبرح بإمكانتها ووجوبها، وإعلان - أمام القارئ/ القارئة - مفتوحاً ليصبح بحق لمرأة في الوجود، ويُشعره بكيونتها وإنسانيتها

ويبدو أن هذه العناوين الأنثوية، تحمل المرأة الكثير من الغضب «امرأة من حزن»، أو «امرأة متحررة للمعرض»، فقد وُردت بصيغ دلالية توحي بالصعق والاستسلام، وهو ما يخلف من عبء الفجيرة على الذكر، لأنها الشريك في صناعة مكانها وصياغة شروط عيشتها، وتكريس سلبيتها

وهذه العناوين على الرغم من قلتها، إلا أنها تعبر عن حالة نفسية خاصة بالقاصة الأنثى في ميلها إلى بنات جنسها، وهو ما يطرح إشكالية كتابة القاصة الأنثى للأنثى، وهل تحصر عملها الفني في هذه الرواية دون غيرها يبدو ذلك إجمالاً بحق الكتابة النوعية المبدعة، ولكن هذا الترجه يبقى سبباً ولا يطفى على عمل القاصات بشكل عام، لذا فإن العناوين الأنثوية ضرورة وليست أصلاً في العناوين النسوية. بل يمكن تجاوزها إلى غيرها من العناوين، كما سلاحظ.

2 - العناوين الشعرية:

نلمح أن بعض العنودين تملوحي عن معنى شعري يكسبها دفقاً من الشحنة الإبداعية التي تحمل فيها ذرة إعرانية لجذب القارئ/ القارئة، وشبه إلى التجارب معها، ونزوعه إلى التفاعل بلمسها بحسها ومشاعره مع ما يبيته العنوان من دلالات وإيهامات؛ وبذلك يكتسب العنوان دلالات عميقة، تبعده عن التقريرية والمباشرة، وتمتعه قدرة الإغصاب وإشاعة المذاق الجمالية لشعرية العناوين. يبعد معناها ويبعد ثمرتها ويوسعها وجوداً مزيجاً هو من صميم أدبيتها⁽⁶⁰⁾ لذلك فإن شعرية العناوين تركز من كثافة الإشعاع الدلالي، وتخضع الصياغة إلى التماثل والمراجعة، وهو ما يثير فضول البحث لدى القارئ/ القارئة وفي هذه الحالة تسود سلطة العنوان ويحصل للوصل/ القاص على النتيجة التي يتوخاها من صياغته فالعنوان الشعري يكاد يكون عملاً مستقلاً عن نصه فهو علامة تتكون من «تطابق دال» ودال «وليس دالاً» ومفولاً، كما هو الحال في اللغة⁽⁶¹⁾

من هنا فإن العناوين للشاعرية تتميز بالكثافة الدلالية والتوظيف الرمزي، ونلاحظ ذلك في بعض عناوين المجموعات القصصية، مثل «رحيل المرائي» القصيدة لغادة الصمان، و«ترانيم بلا إيقاع» لرياض ملال وهوود لأن تموت لهيفاء بيطار، و«أنتم يا من أحبكم» لضياف قصبي، وغيرها، وهي عناوين تعيد إلى الشكل البنائي قوته الفني، فيتعدى الصياغة التقديرية إلى الارتقاء بالسق للشي الذي يفتح على المسارات الجمالية، فيخلق قدراً كبيراً من استحواد مقاصد الإثارة، والتألق في العبارة، وتحببها، وبذلك يزداد جدوى الرمز ونجاحه فعندما تكون الـ «ترانيم بلا إيقاع»⁽⁵⁰⁾، ورجع الصدى بلا صدى، أو الترانيم بمعنى التمس والمطرب بلا إيقاع موسيقي فإن هذه الصيغة الشاعرية تعكس القدرة على ترسيم بطريق للثقافي / نقاري جمالياً وعندما لا تموت وهوود في عنوان قصته «وود لن تموت»⁽⁵¹⁾، بل هو عنصر التشويق الجمالي في هذا العنوان الشاعري أكثر منه في غيره

3 - عناوين الحكايات:

يتجاوز المكان في الخطاب الأدبي حدود الاصطلاحية المحددة ضمن إطار مادي معين، إلى الأبعاد الداخلية ذات السمات النفسية المرتبطة بمشاعر الألفة والتجانس أو الوحدة والفردية والتناقض، إذ يعبر المكان عن حالات نفسية بدلالات الرمزية المعينة، ليصبح «هوية فارقة يمتاز بها الكاتب، ويبلغ الاندماج حدود التماهي والانسهار، بين المكان والكاتب»⁽⁵²⁾، ويغدو بالتالي بالنسبة للعمل الأدبي عموماً، والعنوان خصوصاً، شخصية نصية باستيازة⁽⁵³⁾

فتحول المكان من «شخصية نصية» مادية، إلى «شخصية نصية» معنوية رمزية، تعتمد على قيم روحية ذات دلالات إنسانية وخصائص من البعد الداخلي في علاقتها الجبلية مع المحيط، فهي لا تتعامل مع المكان من خلال كينونته

عن ولادات

الروحى والمعنوى للمكان

بہشت بعد کل والد جدید بخیل غریب

مستويات الحكم:

والصفتين الأمرين الفاعلي.

1 - المستوى المادي الساكن

تستعمل الفاصلة ولادة لكلمة اللغوية على هذا المستوى، لصالح الدولة

الاصطلاحية، وبذلك يتحول المكان من المستوى الثاني الحامد، إلى المستوى

الدلالي للرمزي. ففي عنوان «قصص شامية» لآلة الإبلاني يوحى المكان بتخصص «إلهة»

عن البيئة الشاعرية تصديقاً كذلك في مجموعة نفي سجون عكا، لثانياً خوست يرتبط المكان بموضوع القضية الفلسطينية، وعناوين أخرى من مثل «الكهف» لأتباع مسألة، و الترتيل في عسق الغابة لضيياء قصبي، و «الطبعة» لفر كيانتي ورحلة في قطار العمره لوليدة عثو وعند المائدة لندي الدانا، ومجواطر في مقهى رصيف، لهناء بيطار، و «العبور من الباب الضيق» لدلال حاتم، و «العالم بين قوسين» لضيياء قصبي، و «عالم بلا حدود» لفر كيانتي

فالعناوين السابقة كلها تضم بين طياتها مكاناً معيناً يعبر عن نظم في الجدل الفكري عند القاصّة، ولا يمكننا أن ندرك البعد الدلالي لهذا النمط إلا من خلال اقتراح مصحح النص بذلك الذي يجري فيه الأحداث، فالقيمة النهائية التي ينهض إشراكها بحسب أن تسنحود مضاعف الزمن والمكان أولاً والحدث والمكان ثانياً وذلك تدور **الحكاية إلى الوجود** من خلال دلالة المكان الذي يحتضن الأشياء، والشخصيات وتحدث الكثرة الفنية بدقة فنية بالنسبة إلى النمط الذي يرسم ملامح المكان إذ تسبب المصادفة هي التي تجعل هذا المكان أو ذاك، وإما اختيار المرسل/ القاص، لتوحي لمكان الذي يتناسب مع الحدث والفكرة والمصور

هذا المفهوم يوضح ملامح الأمثلة ولو جاءت ضمن صورة رمزية شعرية، حيث يحاول المتلقي/ القارئ أن يلقي نظرة داخل بنية المكان وارتباطه بالأحداث والشخصيات، وهو ما يخلق تفكيراً نوعياً مميزاً عن وجود الأشياء ومعمارية علاقتها بالإطار المحيط بها، ولذا كان هذا الإطار ساكناً وجامداً فإنه يكتسب فاعليته من تحريك الشخصيات، ومبرورة الأحداث، حينئذ نلاحظ قيمة المكان الساكن من خلال ارتباطه بالزمن والحركة، الامتداد أو الضيق

2 - المستوى اللامرئي للفاعل:

في هذا المستوى لا يظهر المكان بدلالة المادية للرؤية لأنه مكان رمزي

كإطار

يقترّب مباشرة من التفكير اللفظي الذي ينظم الأحداث في مشروعية تصويرية يعيدها إلى جذور تاريخية موعلة في القدم، أو يستشرف بها واقعاً مستقبلياً ترسم مشاهدته وفق قدرات المرسل/ القاص للتخييلية التي تربط بين أجزاء متناقضة ضمن إطار انزياحي محدد، له سمة التنصّل والانسجام، مما يمنح المكان المتخيل مسوغ وجوده. على الرغم من اختراقه للمنطق العقلي الصادر بحسبه للقائرة على موازنة الواقع الموضوعي بوجوده بالقوة الخارجة عن الإرادة البشرية.

وبناءً على هذا تتنوع أنواع المكان في هذا المستوى، حيث تشهد الفاصات منه رمزاً ذا دلالات متعددة، أكثر من كونه مكاناً محسوساً حقيقياً، ومن أنواعه:

1 - المكان الأدبي

يحلّ محلّ «مدينة الإسكندرية»⁴ لاعتدال الملح، على مدينة كانها موهوبة، لكنّها في الحقيقة مدينة رمزية لا تحمل أية دلالة مدنية لأنها مدينة متخيلة، تعبر القاصّة من خلالها عن المكان الذي تُعَدُّم فيه القديم والقصائل، وكما ورد في القصة على الإسكندرية له صيغتين، وبلفظة (القرى) دلالتها الواضحة التي تشير إلى الجوانب السلبية في شخصية الإنسان. وافتراس هذه المدينة إنما هو تعبير رمزي عن هذه الوجهة والفضي والتشتت

2 - المكان الشعري

وهو المكان الذي يمتلك البعد الجمالي، والحالة العلمية، كالقلب الأكثر تجسيدا لهذا المكان. كما في عنوان وفي القلب شيء آخر⁽⁵⁾ لنابذا خوست، فالقلب موطن المشاعر والعواطف والاحاسيس. إضافة إلى ذلك، فإن هذا المكان اللامرئي (القلب) مسجور بذكرة زلفرة بذكريات عن الامل والحبيب والوطن والحياة

ويشبه القلب (الحلم) الذي لا يتجسد مكان إلا بمفهومه المجرد، كما في عنوان قصة «على حافة الحلم»⁽⁵⁴⁾ لسعد القاتري ف (الحلم) يرتبط بالآنا كذاكرة مكان، و(الحالة) توحي بالخطر والسقوط والهوان، وهينئذ يصبح الحلم مكاناً للأموال والمخاطر، ومن هنا فإن «الفضاء للكاتبي يتحول أحياناً إلى اثنا المئسنة راسماً بذلك الخطوط الأولية للذاكرة الجسمية بصيغته المخفية، فيصبح للمكان ذاكرته الخاصة، والذاكرة مكانها الخاص»⁽⁵⁵⁾

3 - المكان للتجسس؛

وهو المكان الشبه بالهجرة، والذي يبقى متوجهاً دائماً بالذاكرة توجه الهجرة تحت طقس «السكن أو الرقاد الخفيفة»⁽⁵⁶⁾، والذاكرة مكان أشبه بالتجسس المتوجه الذي ما كان موقظاً ما يبقي فيها حتى يشتمل وبره بوضوح، فهي مخبر الأحرار والأفراح، ووعاء الذكريات والآسح

والمكان في عدوى «هريق في سنايل الذاكرة»⁽⁵⁷⁾ لأبيصة عبيد هو الذاكرة المشتعلة، و«حترق الذاكرة يعني احتراق الذكريات والأحلام فيها، وسنايل الذاكرة رمز إلى توالد هذه الذكريات والأحداث، والتمريق الحاصل إما أن يلهوها، وإما أن يزيد من اشتغالها وهذائباتها

فنقدية المكان للامرنى هي إحدى الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الرسال/ القاص في كتابه العناوين، لرسم ملامح الأفكار المتوقدة أو الأحاسيس المصمرة داخله، ضمن صورة شعورية تميل إلى التعبير عن الجانب المعنوي، أكثر من ميلها إلى التعبير للمادي الجامد، لأنه يريد لهذا المكان أن يكون عصباً فاعلاً يستطيع أن يشارك القوماء الأخرى في أداء وتوظيفها الجمالية ويشحنها بحفلة حاصلة من الامتداد الشعوري للشعوب في ذاكرة اللطفي/ القارئ وعليه يتحول المكان للامرنى إلى قوة فاعلة تنفع السرد قسماً في سيره الحثيث نحو استكمال

الشاهد الحكائي الفني

بمعاني الزمان ويرتبط بالمكان لدرجة أن مؤثرات الزمان نفسها تتحول إلى مؤثرات مكانية^(٥٨)، فالحكايات الشفهية والقصص المحكية تبدأ جميعها بمعبارة (كان) إما كان في قديم الزمان، وهي عبارة تربط الزمان بالمكان أولاً، وتبقى تلميذ زمن أو مكان عينه ثانياً

فقطح الألبان وتبعد عن نغذية المثلقي أي تقثير زماني أو مكاني إلا من
حائل ما يمكن أن يرحي به نص الحكاية، وهو غالباً يبقى غامضاً غير محدد، ومن
هنا فإنها تعتمد على المكاني الزمن والرمز الذاتي، إذ إن قيمة الرمز تكمن في
ارتباطه بالحياة الإنسانية وعالم الإنسان الداخلي واهتماماته، ولأنها الزمن
الأنبي الذي لا يحصص لأي شرط خارجي أو قياس محدد أو نظام معين، والزمن
في الألب هو الزمن الإنساني، إنه وهما لرمز كحرم من الحلفية الفاعلية
للشجرة أو كما يسهل الزمن في مسيح الحياة الإنسانية والبعد عن معناه^(٥٥)
فالأرض وحده يملك القدرة على التحول والتعلق، وبه وحده نستطيع أن نتم
ونتجدد ونحيا، وليس هناك ما يمكن أن يوقف الزمن أو يلغيه أو يسرعه إلا
الإحساس الداخلي الذاتي الخاص، وبالتالي فإن حضور الزمن لا يتحدد إلا من
خلال الحياة في تغيراتها المستمرة، وبهذا الجسد الإنساني الذي يتركه العقل
بترعاده الدائمة اللابة للشف والتلاشي يوماً بعد يوم، وهو ما يشكل الإحساس
بالنفس والامتداد نحو الأمام دون أية فرصة مسانعة للارتداد نحو الحلف

لنحاول أن نقرأ الوظيفة الدلالية لبعض اللغات الزمنية في مجموعات القصص النسائية.

اللؤلؤ: زمن له حضور موحش وصلحت كما ورد في مجموعة دليل الغرياء^(٧) لقادة السمارة إذ ينزل اللؤلؤ على هذا الحضور السوداني والوحشة

والغربة، وهذا لا ينبغي أن يكون لتلئيل حضوره الضاعري الجميل المقترب بالسكون والهدوء والأحلام واللسانية والرحمة

الآن، زمن له حضور تراكمي فهو جمع يوم، والأيام تمنح الأحداث والأشياء صفاتها وتطبعها بطابعها، وقد ترد بمعنى الوقائع والأحداث والأخبار، فالأيام في صوان مجموعة، أيام الحب لها سليمان مثلاً، ذكرى الأيام عاشتها اللبلة وسعتها بلهام الحب.

أما الأيام في عنوان مجموعة «من يذكر تلك الأيام» لتجاذع العطار، فإنها أيام تشترك صفة محببة، وتقصدها القاصصة هنا، أيام حرب تشرين وكذلك الأيام في مجموعة «الأيام المصيبة»، تكونت الجوري صفة لأنام تشرين النصور كما تقصده الكاتبة

للليل والنهار زميل مقلد يصحح لا يمكن لأحدنا أن يلتقي بالآخر أن يرد معه في الوقت نفسه، كما لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر، ولذلك فهما دالة على الحياة بتماثلاتها، أو بوجهيها المضي والمعمد، الأبيض والاصفر، حيث يرمزان إلى الخير مقابل الشر، أو الظلمانية والأمان مقابل الضول والمجهول، أو السكينة والهدوء مقابل الضجة والصخب ومجموعة الحكايات الليل والنهار، لك حاج بعيد، تضم ثمة من قصص الحياة بكل ما فيها من خير وشر، حركة وسكون

الشمس مدلول رمزي وظرفية للدلالة ذات علاقة بالشمس القريب (حقيقة أو مجازاً)، والشمس في مجموعة «حكاية من لغز الشمس» لـ تهويرة إبراهيم، من حكاية من حكايات للشمس الذي غدا محصوراً بأحداثه بين دفتي دفتر يحتفظ بذاكرته وبذاكراته

لقد، مدلول زمني له علاقة بالمستقبل الآتي، كما في مجموعة «هدأ

الحسين: «دربة من الزمن مبتلة خيراً مشحونة بمعنى مشققة من علاقتها
بِالنهاية»^(١) والحسين في مجموعة «حسين تترع الأقدام» ألياسة عبود، تكل على
اللحظة النهائية التي تفصل بين الزيف والحقيقة.

الزمن مخلوق لا علاقة له بالزمن بمعنى الوقت إنما هو زمن يتعاقب مع إحساس الإنسان الداخلي، لأن «إسهامات الماضي والحاضر والمستقبل التي تسعي إليها الروح خاضعة عن الزمن»⁽⁷²⁾

كما أنه ملول بمصر في عناصر روحية وإساسة ذات حضور مكثف
نقول مثلاً (رحم السمعت)، عندما يسيطر السمعت على حياتنا، أو عندما
نستخدم السمعت لفة.

وَنَسْمَعُ بِهِ لَوْ أَنَّ التَّوْحِيدَ كَمَا فِي تَقْصِيدَاتِهِ

جاءك الخبر إذا الخبر عني يا زمان الوصل في الأندلس^(٣٦)

وفي عنوان مجموعة "زمن الحب الأخرى لقادة السماء، فإن المقصود به
زمن للحب الأخرى هنا، هو الحب الإنساني الذي تتدفق فيه المصالح والأناية
والاهتمام، الحب الإنساني الذي هو جزء من كيان الإنسان وماضيه وحاضره
ومستقبله

5. عناوين المفارقة:

المفارقة irony صيغة بلاغية تؤذي غير وظيفة دلالية من خلال اعتمادها على التجمع بين التناقضات والأعداد التي لا تلتئم حقيقة، وتؤدي صياغتها في تركيب واحد إلى ما يسمى بالمفارقة

والمفارقة أنواع عديدة منها: (اللفظية، المتساوية، الوجدانية، الفلسفية، مفارقة الأحداث، مفارقة للوقت..... وغيرها).

فالمفارقة اللفظية مفارقة صريحة يُقصد بها غالباً عكس المعنى الظاهر، فهي تقوم على مدلولين متضادين «الأول مدلول حر ظاهر، والثاني مدلول سياتي خلفي»⁽⁷⁴⁾، من أمثلتها:

«عيون لا ترى» لفلك حصرية، توجه هذه المفارقة الانتباه إلى ضرورة الرؤية والرؤيا، عندما جمعت بين العين التي تستعصي مباشرة وظيفة الرؤية، وبين عدم الرؤية حيث العين مصدر الرؤية ولا ترى

ويقوم عنوان «سفينة بلا شراع» بعبارة الجيب، أبصاً على مفارقة واضحة تعبر بأن السفينة التي لا يمتلك شراعاً يعمدها نصيب وسط الأمواج ولا تصل إلى قايئها، لأن قوة الحركة والدفعة لديها قد «امتصت» وهو ما ينطبق على الحياة نفسها

وكذلك عنوان «هرة لا تنوء» مسرة شاكر، دلالة جليلة إلى المرأة التي تستسلم لغيرها وتفلد صوتها الذي يدافع عنها، ستبقى صامتة وتعدم وسيلة للتعبير عن ذاتها، فتضيق ولا تستطيع أن تحقق شيئاً من رغباتها وحاجاتها

هذه المفارقات اللفظية - جميعاً - وظيفتها التأكيد على الدلالة الحقيقية لبعض كل لفظة حيث تظهر فعاليتها باللفظة التناقضة لها

أما المفارقة الرومانسية، فهي المفارقة التي تحاول أن تخطف عالمنا أكثر جمالية وأكثر إنسانية، ففي عنوان «الوج بالفتاة» لشيء قصبي، مثنوية رومانسية، هي على البقيض من الحقيقة الواقعية، ولكنها صورة شعرية تصل في طياتها كثيراً من الدلالات الرمزية، فالفتلج في بياضه دليل النقاء والصفاء

والروح لطيفة، وهذه الروح الطيبة الصافية هي مبعث النعم والحنان، وليس البرودة التي هي رمز للتجمد وفقد حرارة الحب والعطف والوداد. وبذلك يكون الثلج الأكثر إحصاءً بالبرودة هو الأكثر دفئاً لأنه الأكثر نقاءً وصفاً.

وفي عنوان دورود أن سميت لهيفاء، يطار، تعد لطيفة الكائنات الحية التي لا بد لها من نهاية وتخلد إلى الموت الصرمدي، ولكن الورود التي لن تموت في هذا العنوان دلالة واضحة إلى أن الجمال والرييح والحياة الطاهرة لا تنتهي أبداً، والموت الفردي لا يعني أن الفناء سيطلق بجميع الورود، إذ إنها ستبقى ندية عطرية ترمز إلى الحب والحنان والجمال.

أما عنوان «المجد في التمسك الأسود لفجاح إبراهيم» فيه رمز للمفارقة المتساوية فالمد لا يكون إلا عابثاً فهو النوى والقسم الضمير، والرفعة والسمو من طبيعتها الحلا والارتقاء والانطلاق إلى الفضاءات الواسعة، أما حينما يطلق على المجد في كسب أسود، فإن ذلك دلالة على التساوية التي يعبر عن اسرار القيم الإنسانية وسقوطها في مهوى الرزق، وفي ذلك تنبيه إلى عدم الاحتفاظ على الشرف والقيم الثمينة سجن في بها إلى الفناء.

تحاول المفارقة في جوهرها، وبكل أنواعها، التركيز على تناقضات العالم وجعل المفارقة وسيلة لكشفها وتعريفها^(١٤)، لتجاوزها وبناء عالم إنساني حقيقي. وهكذا تكون المفارقة صياغة لغوية في تركيب مجازي، ظاهرة التناقض والتضاد، وجوهره علاقة حميمية قائمة على التناغم والانسجام، حيث تهر إلى عكس ما يتوهم به أحياناً، أو تصاغ في صورة شجرية استعارية ترسم ملامح فنية لبنية فكرية، المقصود منها التماسي والارتقاء والانطلاق إلى عوالم فسيحة لا تحيط بها أسوار الانحدار أو النظم والجور.

ثانياً - اسم المؤلف :

يعد اسم المؤلف عبية تسمية هامة إذ إنه يتمتع سلطة توجيه النظمي/ القارئ، من خلال العلاقات الجدلية التي تربط اسم المؤلف بعبءه، فالنظمي/ القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يدور فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذلك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسماً معروفاً وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تحالفات نمبية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والحسوية (نكر أو أشئ) وما يمكن أن يستحضره النظمي/ القارئ من المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حينها ستؤثر في النص المنتج

ومن هنا فإن الاسم علامة ذات دالّ ومحتلّ، إذ تعرف الأشياء بالأسماء، وتكتسب الأسماء وجوهها من خلال معيّناتها، «فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء»^(١) بل هي الأشياء ذاتها، و«الخصائص اللغوية لا تناسق الحقائق العينية ولا الحقائق الخارجية لأن لغة مقولاتها التي يقيم الإنسان فيها وجوهه، والسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء»^(٢)

فمثلاً حين يقرأ اسم بزار قباني، فإنّ الذهن يستحضر مباشرة هوية هذا الاسم التي تقول: إنه شاعر يكتب شعراً حديثاً أو ما يسمى بشعر التفعيلة، وإنّ شعره يتسم بالإبالية في أسلوبه، كما أنّ له قصائد كثيرة مفناة.

وكذلك حين يقرأ اسم نجيب محفوظ، يستحضر الذهن أنّه روائي عربي حاز جائزة نوبل للأدب، وأنّ كتاباته تتسم بالتعقّل في رصد البيئة المصرية، والحديث عن العادات والتقاليد.

أما اسم أحلام مستغانمي، فإنّه يستحضر هويتها الجزائرية، كما

يمتدحصر روايتها الذكورية: «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» وأسلوبها
الشاعري، ولغتها الشفافة

على صعيد القصة القصيرة النسائية السورية، توجد أسماء تعد علامات
بارزة، واضحة المنهج والرؤية. يمكن استشراف بعض الخفايا التي تساعد على
ولوج النص وقراءته من خلالها، منه اسم المؤلفة الفة الإنلي الذي يعدنا لقراءة
نص شامي العادات واللغة. وكذلك يمكن أن يوحي اسم كل من ناديا حويست
وكرايت الحوري إلى نص شامي للبيئة والعادات واللغة، وإن بدرجات متفاوتة.

أما اسم المؤلفة كوليت الحوري، فإن علامته الفارقة هو شاعرية اللغة
والوضوح والأسلوب فهي لا تستطيع الانطلاق من شعريتها، لا في المصون
أو الأسلوب،^[7]

بيما يعبر اسم المؤلفة لهندل ونظم عن حضور إنكزي وكتابات مصمجة
من الأحاسيس والشاعر والأحلام، مابعة من الام الفهر والاستلاب والانفلاق
للصوري على الذات، نتيجة الظروف الاجتماعية السائدة

أما اسم غادة السمان فإنه الحضور النصوي الحقيقي، والنص المبدع
المفعم بالجرأة والفكر والفن في ذاكرة ما، أو المرأة المتمردة الخارجة من قوانين
القبيلة الذكورية في ذاكرة أطوى.

وهناك بعض الأوصاف التي توضح قبل اسم المؤلفة، مثل: الطبيعية،
الحاصية، الهندسة، وهي أوصاف قد تؤثر على أسلوبية النصيص
ومضمونها، وتعطي دلالة من نوع ما للمتلقى/ القارئ، كالدلالة التي توحي
إليها صفة الذكورة للمؤلفة مية للرجعي، صفة الذكورة بمعنى الطبيعية توحي
للمتلقى/ القارئ، بأنه ربما سيعثر في نصوصها على شخصيات تمثّل الطب
والتمريض، أو أحداث تتحدث عن المرض والموت

والدلالة التي توحي إليها صفة الحامية للمؤلفة نائداً لغزي، فصفة الحامية تجعل للتلقي/ القارئ يتخيل تصوراً من الجريمة والقتل والسرقة وغيرها بالإضافة إلى عتبة العنوان للجانب للعنوان الرئيسي «من ملفات اللطباء»

هذه الإشارات الدلالية التي يمتلكها الاسم، وإن كانت تختلف من متلقي إلى آخر - لو بقدر - إلا أنها عتية نصية شديدة الأهمية لارتباطها الوثيق بالعنوان من جهة، وبفكر النص ورؤاه وتوجهاته من جهة أخرى

ثالثاً - الإهداء:

الإهداء عتية نصية لا تتفصل دلالتها عن دلالة العنوان أو اسم المؤلف، أو غيرها من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازنة لخاصية العنوان، أو النص، أو المؤلف

والإهداء كما يعبره عبدالفتاح السعدي «أحد ادخال الألية لكل قراءة ممكنة للنص»⁽¹⁾ عتية إهداء تختلف عن عتبي العنوان واسم المؤلف، فهي أنها لا تلزم جميع النصوص والمؤلفات، وفي عدم تعالق بعضها مع النص أو مع العنوان؛ إذ يتضح من خلال الإهداءات التي لطلعا عليها في المجموعات القصصية القصيرة الخشائية السورية أن الإهداء علامة حميمية بالمؤلف أولاً، ونصه ثانياً

يتخصص الإهداء في ثلاثة أنواع من الصيغ الصريح للخاصة، والصيغ العامة، والصيغ المشتركة بين الخاصة والعامة

صيغ الإهداء الخاصة:

تسمى صيغ الإهداء الخاصة بالتوجه إلى شخصيات ذات علاقة

«إلى زوجهي صلاح فغني».

والى. أمى. وأبى. ع.

إلى، شام وسلافة.

أو إهداء مجموعة مكتبتي بونلو ذهب وأشياء أخرى.

وإلى عامنا وبأبنا للخالدين

الم. أحمد بن محمد الحنبل، وفاته بدار الفقه حيدرآباد.

أَلَمْ يَكُنْ كُلُّ الَّذِينَ طَبَعُوا بِصِمَاتِهِمْ فِي ذَاكَ رَجُلًا وَفَالِقًا وَوَجْدَانًا

إلى كل من أحب

أهدي هذا الكتاب

أما في إهداء مجموعة «الاعتراف الأول» للكوايت بهنا، فإننا نلتمح فيه اسلوباً سائراً على الرغم من أنه إهداء خاص.

«لَوْ لَمْ يَخْرُجِ السَّيِّدُ فَصَمَّ بِهِنَا - رَحِمَهُ اللَّهُ - بِالسَّيِّدَةِ عَمَلَةَ الْكُرْبُوجَةِ،

لا كنت أتيت ولا كنت هذه المجموعة خرجت موقعة باسمي.

إليهما فقط إعدادات الأول

وتفضيلاً بقبول فاتق الحب والحب. »

وإذا كان هذا الإهداء مستقلاً عن مضمون النص، إلا أنه موازٍ له في
الأسلوب الساخر للتهكمي الذي يطرح نموذجاً للمجموعة بطابعه

- صيغ الإهداء العلمية:

تعني صيغ الإهداءات العامة بالنسبة إلى المثقفي/ الفكري، أو الذات، أو
النص، فهي إهداء مجموعة «عالم بلا حدود» لـ «مركباني»، توجه الفاصلة الإهداء
إلى كل عربي فلسطيني، وهو إهداء يتعلق مع شخص المجموعة ذات الموضوع
الوطني والهيم الفلسطيني:

والى فلسطيني، صغير.. صغير..

لصمت عليه الحرب قبل أن يولد

والى فلسطيني: أخير صغير...

يولدون رغم الدم والنار والمذابح

في حين تؤدي عادة السماء مجموعتها «الشمس المربيع» إلى مشعل تطلق
عليه صفة الحبيب.

وأهدي هذا الكتاب إلى حبيب

لم ينادوني يوماً اسمه «الدمشق».

وهو إهداء يتعلق مع ما يمكن أن يرمي إليه العنوان من غرائبية.
وما يثير من عشة.

أما الإهداء في مجموعتها «زمن الحب الآخر» فإنه موجه إلى النسيان.

«إهداء ما

أعماله التي لم يبق منها:

- صيغ الإهداءات المشتركة،

الك

يا من جطنتني أهي غويتي
لله، وإنكري حكاية لم نمشها

يتضمن هذا الإهداء حضوراً لمهدي إليه خاص، مجهول، عبرت عنه القاصة باللفظ (إليك)، وهو إهداء يتعالى لفظياً مع اللحنان دليل للفرقاء، بمفرقة (الغربة)، ويتعالى معنوياً مع تصوص عمله من حيث الوعي للحاد (أمي)، بالانزعاج المادي والمعنوي، والإحساس بالفقد.

وكلنا نلمح هذا الإهداء المشترك في مجموعة «أنا والذي» لكويت الخوري.

وليليه

إلى الذي عانق الذي

ثم القاه

عند حدود بيتي الصغير

ليجده في عيني

إليه أهدي هذا الأنا ومداه

وهو إهداء يسم عن شاعرية وحميمية تتعالق مثنوياً مع العنوان (أنا والذي) ومع بصوص مجموعة ذات الطابع اللغوي-الرمزي للزغب، كما تتعالق لفظياً مع مفردتي (أنا - الذي).

ونلاحظ أن هذا الإهداء مكتوب بخط يد المؤلف، مما يوحي بالتواصل والاقدة بين المرسل/القاص، والمتلقي/القارئ

وتقر مثل هذه الإهداءات المكتوبة بخط اليد في بعض المجموعات التي نحن بصدد دراستها، كما في إهداء مجموعة مجسد يحسن الحب ويتعدى لخصاء لصبيجي، وهو إهداء أولي، يبلغ نحو الصفحة

وأهداء مجموعة درحيل للرائي الضميمة لقادة السماء

وأهدي هذا الكتاب إلى الرجل الذي أحبه

وتهدي نحلة السوسو مجموعتها مطلقاً موت وهي:

والى صفيحة الحزينة. أحي التي

لم يفتدها يريق كل نجوم السماء بأن في

الحياة ومضة فرح وإن عابرة

صانعة وعلاقتها في أبيها الأرق

والله اعلم.

يأتي هذا الإهداء الوجهة إلى الأم موازياً لحضور القصة التي تحمل عنوان المجموعة، فهي قصة تحكي حالة حزن وقسوة تعانيها أم بسبب رحيل ابنها الوحيد، ويتخلل كل يوم شعائر موت وهمي، فالنفس يركز على موضوع الأم التي تتناسخ كإثارة من البعد وعلى معاناتها وحزنها، وكذلك الإهداء الذي يربط بين الأم والحزن

لكن يبقى الأمل موجوداً في تنمة الإهداء، حيث تدور (إسعاد بالنور)
والأمل كما في بقية النصوص.

أما مجموعة الصبر، فتتدلى واقع الهدايا

إلى توفيق

لمي رمن لا يمت بصلة إلى الشعر والفروسية وحق العصفير

تدعيم الكلمات من رقابها كاللعا

لتخرج من مكان مصيها مثلجة النطق

فإن الإهداء يتضمن هدية إلهية خاصة، هو (توبول)، ومن خلاله يُلحَذُ الإهداء بمستوى دلاليًا عامًا عن الزمن الذي لا يمت للشعر والأفرونية ونوق العصابير، وهو بالتالي يتحالف مع عنوان المجموعة «الصفرة» الذي يساري العلمية ورمز بلا شعر وبه وشجاعة هو زمن عم = رمز الصفرة

وهكذا فإن الإهداء كمية نصية يستدعي سياقات مختلفة ومستويات دلالية عديدة، تختلف من نص إلى آخر، ومن مؤلف إلى آخر، ومن سطر إلى آخر

- ١٩) قلعة الإلهامي، موهبته، الشيطان، دار طلمس، دمشق، ط 2، 1991
- 20) لم معاصم (مجموعة الجراح النشواني)، دار الثقافة، دمشق، 1960
- 21) تواج الحمار (منا مينا)، من ينكر لك الإيام، وزارة الثقافة، دمشق، 1974
- 22) ملاحه الخفي، مكيف نشدي الشمس، بالتمام مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978
- 23) مسند فكري الجزار، الطوار وموسيقى الاتصال الإلهامي، ص 55
- 24) سميرة بركة، والعرش شهرة التهم، دار للصورة بيروت، 1987
- 25) تواج إبراهيم، والمجد في الكيس الأسود، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1992
- 26) ابن منظور، طساف العرب، الجزء 13، مادة معجده ص 28
- 27) لصال بالبحر، والبركة من روح الصلابة، وزارة الثقافة، دمشق، 1980
- 28) مسند فكري الجزار، الطوار وموسيقى الاتصال الإلهامي، ص 6٦
- 29) حسين حمدي، مع مبدئي بكر الطوار والذلاحة للوقوف الإلهامي دمشق، العدد 21٩ - 2٠١، 198٧، ص 70
- 30) قلعة السامي، مبيات لفرقة مشكوكات قلعة السامي، بيروت، ط ٢، 19٩١
- 31) قلعة السامي، مبيات لفرقة مشكوكات قلعة السامي، بيروت، ط ٢، 1٩٩١
- 32) لمصدر نفسه، ص 1٩
- 33) لمصدر نفسه، ص 13
- 34) لمصدر نفسه، ص 20
- 35) ملحق الخبر، مبيات للذاكرة السعيدة، دار المزار، اللاذقية، 1993
- 36) ملحق الخبر، مبيات للذاكرة السعيدة، ص 3٦
- 37) أهمية الخط، والخط، دار للكتاب، دمشق، 199٩
- 38) أهمية الخط، والخط، ص 123
- 39) مية الرعي، مبراة مشيرة للعرض، دار الأماني، دمشق، 1995
- 40) مية الرعي، مبراة مشيرة للعرض، ص 47
- 41) ملاحه الطائي، العربية بلا جوارحه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981

- (42) المصدر نفسه، ص 103
- (43) مهام للتأجيل، منشورات من فكرة نصية، دائرة دمشق، بيروت، 1989
- (44) المصدر نفسه، ص 15
- (45) المصدر السابق، ص 16
- (46) عهد الفتح الجمهوري، وفتيات النص، ص 20
- (47) محمد فكري الجزار، المنابر وسياسة الاقتصاد الزراعي، ص 96
- (48) دائرة الصمالي، الشعر للروح، منشورات دائرة الصمالي، بيروت، 1994
- (49) لم يصمم (خليفة الجراح النعماني)، ولكنه دار الأجيال، دمشق، 1970
- (50) مطبوعة الخلق، منشور من يدعي، الطبعة العربية، دمشق، 1976
- (51) خيلاء نصيبي، ديوانيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976
- (52) دولة السيسى، صورا دالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972
- (53) وهما سميت: شهيدت هرويتي، (من)، دمشق، 1986
- (54) صلاح فضل، مشاهد الفجر، دار الفكر للنشر، القاهرة، 1989، ص 209
- (55) محمد فكري الجزار، المنابر وسياسة الاقتصاد الزراعي، ص 96
- (56) رباب هلال، تراثهم بلا قلاع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995
- (57) عهد بيطار، بيروت، إن شئت، دار الفكر، القاهرة، 1987
- (58) غاستون بلشار، محادثات للكتاب، ترجمة: غالب عسار، مؤسسة الجامعة للدراسات، بيروت، ط 2، 1984، ص 6
- (59) خالد حسني، جميع، شعرة للكتاب في الرواية الجديدة، والتعليق الروائي، إكوار نموذجاً، كتاب التوضيح، مؤسسة الجامعة للدراسات، 2000، ص 41
- (60) غاستون بلشار، محادثات للكتاب، ص 392
- (61) ناديا خويست، دأب الفلاس (من)، دمشق، 1966
- (62) لطفال رافع، معنية الإسكندرية، وزارة الثقافة، دمشق، 1980
- (63) ناديا خويست، دأب الفلاس، الجزء، وزارة الثقافة، دمشق، 1979
- (64) محمد الناصري، دأب الفلاس، (من)، (من)، 1997

- السلامة

مصادر البحث

- (١) إبراهيم، توفيق، *مكتبة من دوائر النص: دار كتبة، دمشق، ١٩٩٤*
- (٢) إبراهيم، نجاح، *اللود في النكس القديم: دار مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢*
- (٣) الأديبي، ألفت، *مخصص خلدية دار طلاس، دمشق، ط ١، ١٩٩٢* - *عروض الشيفان، دار طلاس، دمشق، ط ٢، ١٩٩١*
- (٤) لم مصمم (مجموعة الجراح المصنوعي)، *ديكلمه دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٥* - *ذاكر بقرى، دار الثقافة، دمشق، ١٩٩٥*
- (٥) بركات، سميرة، *دأمرار الهجرة القديمة، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٧*
- (٦) بهلا، كرامات، *الاعتراك الأول، دار كتبان، دمشق، ١٩٩٥*
- (٧) بوق، مكيه، *حطب وأشياء أخرى، دار لللود، اللاذقية، ١٩٩٩*
- (٨) بيطلي، هناد، *قريضة شويحة دار الثقافة، اللاذقية، ١٩٩٥*
- (٩) حاتم، دلال، *المصير من اليأس المصير، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦*
- (١٠) حاج عبيد، مكي، *مكتبات الليل والنداء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١* - *القراءة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٧* - *طال البصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩*
- (١١) *حصرية الله، عين لا ترويه [د.م.]، ١٩٨١*
- (١٢) *المدار الفكري، سلمى، القريضة، مكتبة ليلي، دمشق، ١٩٩٥*
- (١٣) *الحاني، ملاحه، دأمرار مكتوبة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦* - *القراءة بلا جوارح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١* - *مكيه، نخشري، القصص، بالمدار مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨*
- (١٤) *الحق، أمية، المنطق، دار للكتاب، دمشق، ١٩٩٥*
- (١٥) *الحوري، كرامت، دأمرار لنشيطه، دار طلاس، دمشق، ١٩٩١* - *دأمرار، دار الفارسة، دمشق، ط ٢، ١٩٩٣* - *الكلمة الأخيرة، مطبعة زهير الوطني، بيروت، ١٩٩٢*
- (١٦) *حويته ناعيا، دأمرار للشباب، [د.م.]، دمشق، ١٩٩٠* - *طبي سوس، مكان، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤* - *طبي القاب، شبي، نشر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩*

- ١٧ (خبر، ساری، جبهه‌ی اندکوة الموهباته فی الحوزة العالیة، 1993)
- ١٨ (الدانة، نقی، معاد الفقهیة، بالتماس مع اتحاد الکتاب العربی، 1993)
- ١٩ (والج، نعتال، وامرأة من برج الصلوة، وزارة الثقافة، دمشق، 1986) صدیقة الإسكندرية وزارة الثقافة، دمشق، 1980
- 20 (رحیمی، مهة، امرأة متحررة للعرفیة، دار الفکر، دمشق، 1995)
- 21 (سلیمان، مهة، دایم الحب، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1994)
- 22 (السبی، غادة، برجل المرافق القهیة، منشورات غادة السمان، بیروت، ط 7، 1992) فزس الحب الآخر، منشورات غادة السمان، بیروت، 1478، دعیة شریة، منشورات غادة السمان، بیروت، ط 10، 1991، القمر الزیوم، منشورات غادة السمان، بیروت، 1994، طبل الغریبة، منشورات غادة السمان، بیروت، ط 2، 1978
- 23 (محمی، یساف، طیسة، جریمتی، [درج]، دمشق، 1976)
- 24 (السوس، یساف، سور دایم اتحاد الکتاب العربی، دمشق، طویس موز، دمشق، اتحاد الکتاب العربی، دمشق، 1991)
- 25 (شاکر، مسیوق، موز لا تمیة، سلبة کر، دمشق، 1993)
- 26 (الخلی، مبدیة، طیسة من یساف، للطبعة القهیة، دمشق، 1978)
- 27 (هوز، ادیسة، موزق فی سابل الذاکرة، دار المصنار، دمشق، 1992) دعی، نزع الانظمة، اتحاد الکتاب العربی، دمشق، 1991
- 28 (طن، وایة، موزة فی طار الصوة، دار الفکر، الدیة، [درج]، 1992)
- 29 (الطی، فواج [دعنا موز]، من یلکک الیایة، وزارة الثقافة، دمشق، 1478)
- 30 (فرال، موز، دایم، الدار القهیة، الکتاب للنسی، مصر، 1959)
- 31 (الفری، سسل، دایم 12 قصاة، مطبعة لاتحاد، دمشق، 1995، علی جلیة العلیة، [درج]، [درج]، 1992)
- 32 (فصبی، فیداء، التریل فی سق الفیة، اتحاد الکتاب العربی، دمشق، 1984) دوسد یوسن الحب، روتد، اتحاد الکتاب العربی، دمشق، 1981، موز دایمة اتحاد الکتاب العربی، دمشق، 1991، العالم بین قوسین، دار الأجل، دمشق، 1972)
- 33 (کلائی، فز، دایمات امرأة صغیرة، وزارة الثقافة، دمشق، 1980، دایمات من طرف، دار الفکر، دمشق، 1992)

الأنوار، دمشق، 1980. «المصنفون رابعة للدراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨». العالم
بلا حمودة، وزارة الإعلام، مدينة الثقافة العامة، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1٩72. «للحفاظ، اتحاد
الكتاب العرب، دمشق، 1987»

34) عساف، إنعام «الكيفية، دار الأجيال، دمشق، 1973»

35) الخليل، مهدي «مكتبات من ذاكرة مدينته، دار دمشق، بيروت، 1989»

36) ملاك، رباب «تاريخ بلا إقطاع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995»

37) قبيص، ناهد «سيرة بلا شرع، دار دمشق، 1982»

* * *

ABSTRACT

المسبق في هذا الباب كان للناقد الفرنسي جيرار جنتيه، ويقصد هنا صياغة تصور نظري كامل لموضوع العتبات، وذلك في كتابه «عتبات» الصادر سنة 1987

لقد بحث جيرار جنتيه، في انعطاف اللغز والأجناس الأدبية، وفي شبكة العلاقات والتماثلات بين الخطابات فنطن إلى أن ثمة مقولات تضبط التماثلات النصية. أطلق عليها «التعالي النصي» (textualité)، يقول: «إن موضوع الشعرية كما قلت قبل فترة، ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل موضوعها هو «جامع النص» (architecte) أو إذا جازنا القول «النصية الجامعة للنص» (أي مجموع الأصناف العامة أو «المتعاليات» (transcendances) التي تحمل أي نص سمياً والأحرى أن أقول اليوم وبسعة اكبر، يلى هذا الموضوع هو «التعالي النصي» (textualité) الذي أعرفه مبدئياً، وعرفته محلياً، كل ما يجهن النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»^(١)

صنف جيت التعالي النصي إلى

- 1 - التقاطع (intertextualité)، وهو اصطلاح وضعته جوليا كريستيفا، ويعرفه بكونه علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر^(٢) سواء كان استشهاده أو سرقة أدبية أو تلميحاً
- 2 - المصاحبة (paratexte) وهو الصنف الذي يهمنا في هذا القسم الأول من البحث ويرتبط عند جنتيه، بما يسميه النص للواري، أي كل ما يتصل في محيط النص الأصلي وأحوازه، ويمثله «العنوان - للعنوان الفرعي - العنوان الدخلي - التذييلات - التقييدات - التصدير - الحواشي الجانبية - الحواشي السفلية - الهواشي للنظية للعمل - العبارة التوجيهية

- اللّخرقة () للرسم - نوع الخلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الدالية والفخرية التي تزود النصس بحوافر مختلفة، أميلًا بشروح رسمي وفخر رسمي.

3 - اللّيقناص metatext: وهو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق للتي تربط نصاً بلخر يتحدث عنه، نون الاستشهاد به أو استبعاده بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره⁽³⁾

4 - النصس الللاحق أو التعلق النصسي hypertextuality: ويقصد به دكل علاقة تجمع نصاً (ب) اللتي سلسمية نصاً متفرعاً، نصس سابق (أ) سلسمية نصاً أصلاً، تنفع منه بهريقة مدعرة نلك للتي يجدها في التفسير⁽⁴⁾ ويتم هذا التعلق عن طريق التحويل والمحاكاة.

٥ - النصسية الجامعة أو معمارية النص : ويتعلق الأمر هنا بعلاقة صماء، نماناً بحيث لا يقطع - هي لاكثر - إلا مع إشارة واحدة من إشارات النصس للوارية اللتي لها طابع صناعي خالص^(٥)، وهما يصير تعديد جنس النصس من مهمة التلقي أو التالذ

وتعد النصس للوارية من أهم القضايا اللتي انشغل بها «جيرار جينيت»، وهو بصند بحث الشعرية ومفاهيمها، فخصص لذلك كتاباً مستقلاً بلور فيه حلالماته في اللوصوع، «عشبات» قدم إجابات مفصلة عن الأسئلة اللتي طرحها قضابا «النابص» فعرف هذا الأخير قاتلاً «هو ما يصنع به النصس من نفسه كتاباً» ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور⁽⁶⁾، ويقر أهمية النصس للوارية معتبراً إياه نصاً «النصس للوارية هو نفسه نص⁽⁷⁾» وإد هو كذلك فلا مفر لدراسة النصس للوارية واستكشاف خيالها الدالية واللوظيفية إله من الأسئلة بدور أجوية دولم يوجد نصس يدور نصس مواز⁽⁸⁾، لقد قسم جينيت، في كتابه هذا النصس للوارية إلى نوعين:

- النص الملحق المباشر أو القريب من النص الأصلي *epitextes* ويوجد حول النص وفي تلك، ويشمل المقدمات، الحواشي الهامس، العناوين للصورة

- النص الملحق غير المباشر أو البعيد *epitextes*، وبهذه وبه النص الأصلي مسافة معينة، يشمل المراسلات الصحفية، الاستجوابات، التذكرة، قراءات نقدية، ملاحظات.

فالنص الأول يدخل في النقطة التي توجد تحت مصداقية الناشر بمصير مظاهره في الغلاف، الصفحة الأولى، التخصيص الطباعي، الحجم، القيمة الهامس. أما النص الثاني فمميزه يوجد خارج الكتاب

ويمكن تلخيص ما سبق ذكره في الخطاطة الآتية



وسنلقي الضوء في هذا المقال على تكويني للمقدمات والعناوين لبيان أهميتهما في هذا الباب:

نجد من النصوص ما تلحق به أكثر من مقدمة واحدة حسب المقيمين إلى المقدم من خلال خطابه يركز على قول ما لا يستطيع الكاتب قوله، فيتصرف كصوت ثان يربط علاقة لغوية خاصة بالمؤلف والقراء^(١٣)، أما قارئ النص فهو نفسه ملقبي المقدمة، يفترض فيه أن يقوم بتعيين خطاب المقدمة وفق مقتضيات اللغوي وقوانين سيمي القراءة.

إلى المقدمة خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء، أو تمديد نمط من القراءة المتوقعة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص.

وظائف وظائف المقدمات باختلاف طبيعة كل مقدمة، كما تكون مصكوبة باعتبارات مكانية ورمادية وبطبيعة **المرسل**، فإذا كان مرسل صاحب النص، فإن وظيفة مقدمته ستركز على تقديم قراءة تأويلية من جهته وإذا كان غير صاحب النص، فإنها ستكون بمثابة مشروع ثانوي نقدي هجري، في صميم قراءة حسنة للنص، هذه الوظيفة البسيطة أعقد مما يمكن تخيله لأنها لا تسمع بالتحليل إلى فئتين الوصول إلى قراءة، ثم الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة^(١٤) فالوصول إلى «قراءة» يعبر حسب «جيران جميع» عنفاً أدبياً يجيب عن سؤال لماذا، أي يرتبط بسؤال للكيف، أي إخبار القارئ بتشكيل النص وتكوينه، واختيار للقراءة، والإشارات إلى السياقات العام للديوان، وذلك كله قبل تقييم النص، إنه إصمك بيد القارئ وتوجيهه نحو معرفة، لماذا وكيف ينبغي له قراءة النص، فالمقدمة إذن تمنح للقارئ منهج قراءة المؤلف.

ووجوه ذلك يعوداء في السياقات نفسها، وظائف المقدمة باعتبارها ما يتبقى من الكتابة في الكشف عن نموذج لإنتاج الجنس الذي نتحدث عنه، وفي الآن نفسه نحاول تقديم نموذج لقراءة هذا الجنس^(١٥) إنها خطاب للمساعدة وتعليم إداري للكتاب التالي لا يخرج عن كل ما يهيئ القارئ نحو معرفة أو ممارسة شيء ما نحو النص، جديراً وأنها متموضعة في مستهل المؤلف/ الخالقات.

ملاحح شخصيته والتحولات الفكرية والاجتماعية التي عرفها الشاعر، ثم ما ميز تجربته الشعرية ضمن نسق القصيدة العربية الحديثة.

إن المقدمات باعتبارها خطياً لا تكون دائماً من إنتاج صاحب الأثر الأدبي بل هناك من الدارسين من يعتقد أن الشاعر ليس في مقدوره أن يخطر للكتابة الشعرية، وأنه دائماً ما يكون عن التنظير لتجربته الشعرية، وأبعد ما يكون عن بسط خلفية تصويرية لبناء الشعر عنه ليس في مقدوره، حتى ولو رغب في ذلك، أن يقدم جهازاً نظرياً لممارسته، ولا أن يطرح للدارسين التي تنقش عليها أصولها، ولا أن يجعل إلى تنصص دور نقدي يشرح في إطاره مفاهيمه الشعرية^(١٩) فكما تكون هناك مقدمات عميقة، أي التي يكتبها غير صاحب النص، تكون ثمة متون شعرية وإبداعية هائلة من المقدمات مما يطرح تساؤلاً عن علة ذلك، هل لأن أصحابها عاجزون عن الحديث عن تجربتهم الشعرية أو لأنهم يرمضون طوع وساطة من النص ومفاهيمه، ومن ثم للبهشة الجمالية للأثر الذي في أفق سطر المثلي دور وساطة كما هو مذهب ديوانس، وهابرويه في نظريتهما حول جماليات النص يبدو أن المقدمات قد تساهم في تلطيف الأعمال الإبداعية، لكن في الآن نفسه تفقد هذه الأعمال بعضاً من حواشها وتنتج وساطة غير مرغوب فيها بين اللبدع والمتلقي، بل تمنع في إحكام المسافة بين الشاعر والقارئ إذا كان المقدم يبرأ، ومن ثمة يميل كثير من الشعراء إلى جعل اللاناقة فجائية أو صدامية، وفي الحالاتين مما لن يحدث إلا انقمار في النص أو إلبار منه^(٢٠)

تمثل مقدمات الأثر الأدبي وثائق ذات أهمية في مجال نظرية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الأثر، وتتضمن بعضاً من عناصرها كتحريف النوع وتحديد تقنيات الكتابة واستراتيجيتها، ووظيفة الأدب وموقفه الاجتماعي والتاريخي، وتساعد في التعرف على الشروط الإبداعية لإنتاج الأدبي وتعمير دليلاً

لوجهه، تصنع «مبتكناً تمهيدياً» يعطي للنص بعده التداولي، ونشئ له محيطاً تنتظمه إيضاحات وشرح يصير على القارئ العادي الإحاطة بها، ويشير إلى أن اللقنات أصناف وأنواع متعددة منها

- 1 - مقدمات تقويمية تعرف بالديوان الشعري أو صاحبه نون أن تقتحم عوالمه.
- ب - مقدمات نظمية تفتح حواراً مشتركاً مع المتن الشعري في الديوان والملك بدراسة مكوناته الموضوعية والفنية وما إلى ذلك
- ج - مقدمات شعرية، وهي التي تقدم النص من جسمه فتكون بمثابة قصيدة شعرية أو أبيات منها لصاحب الديوان أو لغيره
- د - مقدمات موازية، وتكون مستقلة عن المتن الشعري تماماً

إن نعداد امزاج المقدمات يقتضي تعدد في الوظائف التي تؤديها هذه المقدمات ويمكن تمثيلها في

- 1 - وظيفة تعريفية: تبينه حيث يتم التعريف بالديوان الشعري أو بصاحبه أو بانتساء الشاعر ومسط رأسه، أو بإسباب تأليفه
- ب - وظيفة تحليلية: وتخص للمقدمات التي تدخل في تحليل بعض الدلالات للمصانف
- ج - وظيفة توجيهية: تعدد وجهة التأويل والقراءة كتحميل عنوان الديوان وشرحه
- د - وظيفة تجسيمية وجمالية: تعدد جنس المقدم له في لغة نقدية أو شعرية
- هـ - وظيفة ميثاقية: تحول المقدمة إلى خطاب نقدي حول المكونات الفنية للظاهرة الشعرية
- و - وظيفة أيديولوجية: ترصد خطاباً ذا حولة أيديولوجية تعكس مواقف المقدم نحو قضايا ثقافية أو سياسية أو اجتماعية.

2 - العنوان مفتاح النص:

يعد العنوان عنصراً من عناصر النص، وللمعنى، وعبارة مهمة لصير
أغوار النص، فإذا كانت دراسات النقد الأدبي الكلاسيكي قد ركزت على المتن
النصي في التحليل، مهمشة العنوان، فإن الدراسات الحديثة، وفي مقدمتها
السميوطيات، أدت أهمية كبرى له، انطلاقاً من كونه نموذجاً دائماً يتحقق في شكل
عناصر إشارية دالة، بجانب اهتمامها بالعناصر الأخرى التي تظهر على
صفحات الملف أو داخل المتن النصي، أو الجوانب والخواص والفهارس
والقوائم والاستدلالات. وهكذا اهتمت السميوطيات بالعنوان مفتاحاً يتسلح به
المحلل لولوج عوالم النص قصد استحقاقها وتحويلها، وبه نجس من النص
وبفكك بنيته الدلالية والرمزية، إنه بعدما مراد نص لفكك النص ورامته،
ونقول هنا إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط فهم النص وفهم ما يحسن منه
إذ هو المحرر الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو يحدد هوية القصيدة،
فهو - إن صححت تشابهاً - بمثابة الرأس للجسد، والاساس الذي تنبني
عليه⁽²⁰⁾

إن أول عتبة يطرأها الباحث السميوطي، هي استطلاع العنوان واستكشافه
بصرياً ولسانيّاً، ألفياً وعمودياً ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها
الباحثون والمعاصرون لدراسة العناوين، خصوصاً وأنه قد ظهرت بحوث
ودراسات لسانية وسميوطية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان
وتحليله من جوانبه التركيبية والدلالية والتداولية فمن وجهة نظر السميوطيا يرى
الناقد مجون كرمه، أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل، فإذا كان
النص مستنداً، فإن العنوان يعد مستنداً إليه، فهو الموضوع العام، ويؤكد على أن
العنوان مرتبطة بالكتابة الشعرية، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد اللغوية،
بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، مادام يستند إلى الاتسجام وإن
الوصل عندهما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإنسان، والقواعد

ومن الدروس من يتقارب العنوانين بالإضافة من التصور الوظيفي للغة الذي قدمه «رومان ياكسون» في كتابه «قضايا الشعرية»، حيث تصير العنوان وظائف من صميم اللغة الشعرية كالوظيفة التلغالية أو المرجعية أو الانتباهية أو الجمالية أو الميتافورية واستناداً إلى مفهومه الإجرائي وفق هذا المنظور الذي أطلق عليه «القيمة المهيمنة» (la valeur dominante)، فتحدد العنوان وفق هذا المنظور يحدد مع الوظيفة الغالبية فالعنوان كالص بمثابة رسالة مصدرها مرسل، موجهة إلى متلق وفق سنن لغوية محددة سلفاً، يفككها المتلقي، ويؤزلها بلغة الواصلة أو التلغوية.

ونظراً لأهمية العناوين ودورها في تفكيك النص، فإن الماقد دجورل جيتيت قد افرد لها فصلاً خاصاً في كتابه «عبارات»^(١) فحدد سرد مفصل لتاريخية العنوان وسأته خلص إلى أن للعنوان عموماً أربع وظائف «الأولى، وبعد هذه ضرورية في الممارسة هي الإنشاء الأدبي، إنها وظيفة التقدير أو التحدد (identification) وهذا ضرورية ومع ذلك لا يمكن فصلها عن الوظائف الأخرى، مادام العنوان مناط الدلالات للكلمة () الثانية وظيفة وصفية وهي موضوعانية (subjective) ومفاداة (objective) ، مرتبطة بدرجة واحدة حسب اعتبار مرسل خطوط هذا الوصف () وحسب تأويل المتلقي الذي يحضر دائماً مفترضاً في حساب المرسل () إنها وظيفة محتومة، وكما يقول «امبرو إيكو، يعتبر العنوان - لسر، الصط - مفتاحاً لتأويلها، () الثالثة وظيفية إيحائية، وهي مرتبطة بالتأنيث وهي كذلك (تبدلني محتومة، ذلك أن لكل عنوان، وهو ما لكل ملفوظ طريقته أو أسلوبه في الوجود () والرابعة هي الوظيفة الإغرائية»^(٢)

إن «جيتيت» في مقدمة فصله المخصص لهذا الموضوع، يشير إلى الإشكالية التي يطرحها العنوان، نظراً لتكوينه للعقدة والمستعمية عن التفكير، «وربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص المتأري، بعض القضايا، ويحتاج مجهوداً في التحليله ذلك أن الجهاز العنقائي، كما

نعرله منذ الانهضة () هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها متصراً حقيقياً، وذات تركيبة لا تمس بالضغط طولها⁽²⁶⁾، إن وظائف العنوان لا تعدو في نظر جينيت أن تكون تعيينية أو إيحائية أو وضعية أو إعرانية. وإن يستقيم فهم العنوان إلا من خلال مجموعة من العتبات النوارية للنص والتي عملها جينيت في كتابه الأتلف الذكر

أما sch gravales فهو يرى أن العنوان إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن المقصد الذي يبنى فيه، إما واصفاً بشكل محايد، أو حليجاً لشيء خفي، أو كالشفاً غير أنه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين يدي، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحدي على الخارج، **خارج النص** المدور. إبدأ هو مرجع يتضمن بداخله العلامة أو الرمز وتكتيف المعنى، بحيث يمدول المؤلف أن يشت فيه قصده برمته، أي أنه التوجه المتحركة للنص خاط المؤلف عليها تسميح النص. وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو تدين عوار مرعي فهي تنسي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقته لمتلقي كإمكانية الإضافة والتوليد⁽²⁷⁾ ()

ومن بين أهم الدراسات التي اهتمت بالعنوان دراسة طيوهوكه *van hoek* في كتابه «أثر العنوان» (la marque du titre)⁽²⁸⁾ الذي حاول أن يدرسه من جميع مستوياته، فقد سعى في دراسته إلى بناء نموذج لتحليل العنوان، يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان تعدد الطرقة في الكتابة سيروية ثقافية، لأنها تعدد كثيراً من خصائص الموضوع ومن شروط تباينها بين للكتاب والاستعملين، فالعنوان بناء على بيئة التركيبية وعناصره المعجمية والدلالية يمكن أن يقضي إلى تمييز النص وإلى تحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى، فهو أول عنصر يتم تمييزه في النص من طرف الكاتب الصمغي، وينتج هذا التوليد ممكن للنص⁽²⁹⁾ بناء على

هذا التصور يبدو العنوان مستقلاً بالرغم من تبعيته، وتوضح خاصية الاستقلال اعتماداً على عناصر شكلية ودلالية:

- ينطرد العنوان بالصفحة الأولى من النص التي تعد أول عنصر يدخل معه القارئ في علاقة مباشرة

- بتعمير العنوان بطوبوغرافية خاصة الحروف العظيمة التشكيل داخل قضاء الصفحة.. أما على المستوى اللغوي.

- يعد المنوال أول عنصر يفتح به النص، فهو التواء التي يمكن أن يقول منها الخطيب

- يتحدد العمود مع النصف من خلال علاقة عمودية، يتم بموجبها تشكيلها لدلالة النص، إنه يعمل إرهاباً على المعنى

إن هذه الأهمية التي يحظى بها العنوان تفرض استئثار بعض المقادير النظرية التي افترضتها السيميوطيقا لدراسة هذا النوع الخاص، ومن هذا المنطلق تشير إلى بعض العناصر التي نعد ثابتة على مستوى أي عنوان⁽¹⁶⁾

1 - الدلائل اللغوية (الفونيمات، المركبات، الجمل) وتشمل كل العناصر المساهمة في تشكيل المادة الدالة للعنوان، والتي يمكن أن تكون متنسبة إلى اللغة الطبيعية أو الاصطناعية أو الأيقونية

ب - التمثيلات الذهبية المبردة الناتجة عن العنصر الأول، أو دالة هذا العنصر الأول لتكون من هذه الدلائل.

ج - مجموعة الأشياء التي يحيل عليها المعنى الولد (ب)

د - مجموعة العناصر التي تبث وتلقي (١) (الدلائل القوية المكونة للعنوان)

تشكل هذه العناصر للتركيزات الخاطئة في كل العناصر وينتج عنها مجموعة من العلاقات السيمائية:

١ - تهتم العلاقة الأروى بتحليل مجمل العلاقات بين مختلف الدلائل المكونة للعنوان، وتدرس هذه العلاقة وتحلل من منظور تركيب العنوان

٢ - تتحد العلاقة الثانية بين (أ) و(ب)، وتعمي مجموع العلاقات بين الدلائل المكونة للعنوان ويبين للتشكلات الذهنية لهذه الدلائل وتحلل هذه العلاقة من منظور دلالي

٣ - تكمن العلاقة الثالثة في العلاقات التي توجد بين الدلائل المكونة للعنوان وبين «الأشياء» التي تحيل عليها وتدرس هذه العلاقة من منظور مرجعي

وبخلاصة القول، إن دراسة النص وتحليله، سواء كان شعرياً أم نثرانياً، تقتضي توظيف كل العناصر التي يسمحها سبيلها، وما يمكن أن يقع في أحواله من عوامل مساعدة من صنفها **المقتبـات**، **فلذا** كانت الدراسات معرفية ولانجبية تمضي في اتجاه التكاملية والمقاربة النسقية للقضايا والطوارق فمن باب أولى أن ينصب اهتمام التحليل الأدبي على عتبات الموضوع بالتحفة بشكل مباشر أو غير مباشر وما هو من شأنها أن تساعد على السبك بشروط دلالات النص وتسميجه كما تؤكد تلك المعطيات السابق ذكرها في هذا المقال

- (22) رولان بارت، *الكتابة الميدياوية*، ترجمة عبد الرحيم جزالة ط 1، ص 100، فلغريه ص 78
- (23) g. genette, *seuils* - ed seuil collection poetique paris, p 1987
- (24) *نفسه* ص 88، 89
- (25) *نفسه* ص 54
- (26) *نقلاً عن* *شعوب*، *شعوب*، *النص اللواتي الرواية*، مجلة الكرمل، ج 10، 1007، ص 84
- (27) leo hoch: *la marque du tube*, mouton publishers, lahay, paris. 1984
- (28) *نفسه* ص 7
- (29) *نفسه* ص 34
- 30) g. genette, *seuils* p 54



من الكلمة إلى العلامة

نحو دراسة نصوبية^(*)

صنعة عياشي

تمهيد:

لا تتجلى هذه الدراسة في تأملها النظري، إلى أن ترسم للعلاماتية (السيمبولوجيا) بدايتها، ولا تاريخ ظهورها في الدراسات إن فديما وإن حتميا، كما لا تتقي أن تبرر أهميتها في الأدب، والأساطير، والفنومات، وفي ثقافات الشعوب المتحضرة، أو البدنية، أو البرية فلقد قامت بهذا الأمر دراسات كثيرة، وكرر بعضها بعضا أو استتسخ بعضها بعضا وإذا كنا لا نريد أن نخترع الدوال مرة ثانية، فلأننا نريد أن نرى إلى أين وصل هذا الدوال بعد أن تم اختراقها، ثم نريد، خصوصا، أن نرى المسائر والتحويلات التي تنتظم.

إن للعلاماتية اللسانية أو «السيمبولوجيا اللسانية» هي المجال الذي يريد لهذه الدراسة أن تقوم فيه. ولقد يعني هذا التحديد أن الأدرس لن يتجه

(*) يناقش معي الأفراس الدكتور طي فدمي والمكتور عبد القادر فمروح هذه الدراسة، وأبديا ملاحظات قيمة استلذت منها، ناهما عظيم امتناني وشكري.

إلا إلى مجال واحد من مجالات للعلاماتية، وهذا المجال هو المجال اللساني ولا فرق بعد تلك، عندما، أن يقال إن اللسانيات هي جزء من العلاماتية، كما ذهب سويسير إلى ذلك، أو إن العلاماتية هي جزء من اللسانيات، كما ذهب رولان بارت إلى ذلك وبعض من هم في رتبته مثل كريستيفا وغيرهما والصيب في قولنا هذا لأن الدرس بين هذين القطبين، مادام قد حدد اللسانيات مجالاً، فإن بعضه ينور على بعض كما نرى وهكذا، فما هو علاماتية لسانية هو أيضاً وفي الوقت ذاته لسانية علاماتية، غير أن الفرق يبقى قائماً في الدرجة والأهمية، وكذلك في المنظور، وهذا هو أحد رهانات هذه الدراسة ومناطق الرعم فيها وجديهما

وثمة سؤال يستحق أن يثار في رحاب هذا التمهيد، هو هل للموضوعات العلاماتية، معصها أو حلها قد وجدت مكاناً تحت ضوء الانتظار اللغوية في التراث العربي، ولكي تنق ويستغرق إجابة من الأفضل تنزيل قول ظاهره مناقض صريح، ويظهر توافق وتماص، وذلك لكي نذكر عقلاً عن ضرورات فهم الأشياء رغم اختلافها ولذا فلقد يقن في العوالم نعم ولا هي وقت ولحد

أما نعم، فلأن الموضوعات العلاماتية قد وجدت مكاناً تحت ضوء الانتظار اللغوية في التراث العربي، بيد أن المعالجة كانت نقارة، واقتناعاً، وعرضاً طارئاً، وغير مقصودة بذاتها

وأما لا، فلأن الانتظار اللغوية للظاهرة العلاماتية - ويمكن تصميم هذا على أمور أخرى كثيرة في التراث العربي - كانت تقتصر إلى ثلاثة أشياء في الآن ذاته:

1 - إلى نسق يجردها ويجعلها منصوفاً في الألمان

2 - وإلى منهج يلككها على ضوء النسق الذي جريها، بقية الوقوف على عناصرها المكونة لها في الأعيان

3 - وإلى نظرية تقرأ العلاقات بين عناصرها وتحدد ما فيها، فهي إما علاقات إحكام وترتيب، وإما علاقات تنظيم وإطراء⁽¹⁾

ولو أن الظاهرة العلاماتية على كثرة ما قيل فيها في التراث العربي، قد حظيت بمثل هذا، لكانت قد صارت منذ ذلك أم العلوم وأم البحث فيها ولذا، فإننا نجرم فنقول إن غياب النسق المجرد، والمنهج المفكك، والنظرية التي تقارن العلاقات وموعها بين العناصر لم يدفع بالتراث كي يجعل من العلاماتية علماً تعرف به **وهو** يقوم الدرس **ومن أجله** بن إيهما بسبب هذا قد تهافت كثيراً عن **الدراسات الصوتية، والصرفية، والليافية، والعجمية،** كما إنها وقفت دون علم التفسير والتأويل، وعلم الأصول، مع أن هذه العلوم كلها فتصل بالعلاماتية وكان بالإمكان أن تتطور بها أكثر، على نحو ما تشهد به معارفنا الحديثة وتعيشه

وبن إد نقول هذا، فإننا نعتقد، ربما أن نهر وإسماً آخرى فيه أن العربية تستطيع، ما بين إرثها العلاماتي للبحث والمشتت وبعدها بأهمية النسق والمنهج ونظرية للعلاقات، أن تقيم للعلاماتية درساً علمياً، كما تستطيع أن تساهم في الجهد العلمي للعالي الذي صار يرى أن العلاماتية أم لكل العلوم بلا منازع



وأما بعد، فنود أن نبحث في كيف تكون الكلمة، والنمو، والكلام، علامات، مع أنها كلها كينونات لسانية، كان المجتمع الإنساني قد ابتدعها واختلقها، عبر تاريخه الطويل، في اللغات المختلفة ليعبر بها كل فرد من الأفراد

أفراده عن أفكاره وأغراضه، إتماماً لقضاء الطلبة، وإنجازاً لتعيينير للمعاونة، وتحققاً للوجود الاجتماعي والثقافي

وقد يطرح للبحث، في صورته هذه وهدفه هذا، قضايا أساسية:

● - القضية الأولى، ويقوم التساؤل فيها على كيف يتم التحول علامانيًا، بل كيف يتمول الكائن من كائنه اللساني إلى كائنه للعلاماني؟ وما هي المنقثرات والضرورات التي تؤدي إلى ذلك وتساهم فيه؟

● - القضية الثانية، وتتأمل في السؤال التالي، كيف تكون الأقوال علامات ثقافية ينتجها المجتمع ليرد بها على الأسواق التي تحكمه وتهيمن عليه فكرًا وإيمانًا وسلوكًا؟

● - للقضية الثالثة، إن العلامة الثقافية محتاجة في وجودها إلى فهم اجتماعية وأخلاكية وجمالية ودينية وقانونية وإدبية إلى لحد، تعطيتها أدوارًا وتحملها بوظائف محصورة وإذا كان ذلك كذلك فهل هذا يعني أن هذه الأدوار والوظائف تعادل موضوعيًا، في النحو العلاماني تلك الأدوار والوظائف اللسانية التي نجدتها للكلمات والجمل في نحو الجملة ونحو النص؟

● - القضية الرابعة والأخيرة، هل يستند المتكلم في كلامه إلى نوعين لا إلى نحو واحد نحو لساني، ونحو علاماني؟ أم أنه يمارس هذا مرة وذلك أخرى حسب السياق والمقام؟ أم أنه يمارس نحوًا يبدو لسانيًا، بسبب التلطف بخطاب، وهو يستعمل في الحقيقة نحوًا علامانيًا، أو هو، على العكس من ذلك، يمارس نحوًا يبدو علامانيًا، بسبب أن الخطاب علامة على غيره، وهو يستعمل نحوًا لسانيًا؟

الاستئلة كثيرة، بل هي أكثر من الإجابات وهذا هو عين الفكر

كلامات

المعنى، والإبداع، والخلاق ولقد يبقى أن نقول، في خاتمة هذا التمهيد، ثمة سؤال يقوم وراء هذا البحث كله وإذا كنا قد طرحناه سابقاً، فلا بأس أن نبرزه الآن لأنه سيشكل موضوع بحثنا هنا ويمرر به هذا سؤال هو كيف تتحول الكلمة إلى علامة؟

سؤال يمثلزم أسئلة أخرى، سنقف بلا شك على بعضها فيما سيأتي

1 - الكلمة:

الكلمة نوعان مختلفان في العلم نظراً وخُلُقاً فهي إما تصنيف وقياس، وإما تكوين ووجود.

أما الكلمة في تصنيفها وقياسها، فهي اسم، وفعل، وحرف وقد ذهب البعض للتقليد إلى التعامل معها بهذا المنظور وهو منظور خارجي وحيثاني وفي معنى ذلك أنه منظور لا يتعامل مع الكلمة من داخلها بوصفها كبنية تملأ وجودها معنى وتحققه صيغة وشكلاً، ولكنه يتعامل معها من خارجها بوصفها حيزاً فارغاً، أي بوصفها حيزاً غير محقق، فيخلق، ويصميه، ويصفه، ويفس عليه ومن هنا، فإن النحو إذ يفعل ذلك، فإنه يعطي لنفسه مهمة ميتافيزيقية هي التصمية، أي يعطي المسمى وجوده ليس بما به يكون خُلُقاً، ولكن بقياسه إلى آخر أو بقياس الآخر عليه وهذا أمر، في الفلسفة كما في اللغة، هو قائم ولذا يقال في ظل هذا المنظور ما لا اسم له ولا وجود له كما يقال إن الفراغ لا يُصنّف

وأما الكلمة في تكوينها ووجودها فهي «شكل» وهي «حدث» وهي «خطية» ولقد يتطلب القول إنها كذلك أن نقف على كل هذه المفاهيم، وذلك لسببين:

- أولاً، لكي نقبى ما به الكلمة تصير علامة، أو ما به تتجزأ تحولها وانتقالها من كونها كينونة لسانية إلى كونها كينونة علامانية

- ثانياً، لكي ننهي ما به الكلمة تكون في وجودها لا في نصيرها

أ - الشكل

● - التعريف:

الكلمة شكل، أي جسد، به تأخذ في اللغة وجودها، وبه نصير هيئتها وحضورها، ولقد جعلنا هذا دليلاً في تعريفها إن الكلمة هي شكلها

ولكن هذا التعريف يبقى قاصداً من وجهه ب لم نتعرف الشكل وما به يكون، ولقد يستلزم هذا أن نقف على أمرين على الشكل في ذاته، وعلى الشكل في شكله

أ - الشكل في ذاته:

يتعدد للشكل في ذاته كما يكاد يلزم بمعناه، غير أننا، اقتناصاً للفائدة وتحققاً للمقصود، سنقف فيه على ثلاثة معانٍ فقط للمعنى العام، والمعنى الفلسفي، والمعنى الاصطلاحي، وإن كنا نود أن نشرك المعنى الجمالي لأنه يتصل بما نحن بصدده، وإن شقيق المجال يحول دون ذلك

1 - المعنى العام:

يمكن تعريف الشكل في المعنى العام، بكلمة تكاد تكون من مرادفاته هذه الكلمة هي «الغالب» أو «النموذج» أو المثال، ويشبه الشكل أكثر

ما يشبهه، في مثل هذه الحال، آلة الصنوع، أو القياس، أو الخطابة، أو الميزان
الصرافي في اللغة، ويمكن العودة إلى قواميس اللغة لاستخلاص هذا
للمعنى⁽²⁾

2 - المعنى الفلسفي،

1 - يُعرف «الشكل» في الحضرة التشكيلية للفلسفة الأرسطية -
الصكولاستيكية بأنه «المبدأ الذي يحدد المادة، أي الذي يجعل من مادة
ما ماهية محددة، مثال ذلك الماء وليس الحجر، وشجر السديان وليس
شجر الصنوبر. ألا وإن الروح هي شكل الجسد»⁽³⁾

ويتكون الماهية عند أرسطو (أي الموضوع المعطى والمميز، والقابل
للتحديد) من مادة (يفرقه مثلاً)، وس شكل خاص مفروض على هذه المادة،
يعطى للشيء النتائج (المادية) هوية وبهوية⁽⁴⁾

ب - ويمكن للشكل أن يتجلى في مضمون:

1 - الشكل للماهية. وهو الشكل الذي يتحدد بالكلمة ماهية. إنه المبدأ
الانطوائجي الذي تغدو بموجبه المادة غير المحددة، والتي هي
مجرد طاقة، مادة حالبة، كما تصبح هذا أو ذاك (إن الشكل هو
الذي يعطي الكثائن للشيء)⁽⁵⁾

2 - الشكل الطائفي. ويتكون من تحديد يغير الشيء الموجود من قبل،
ولكن على نحو لا يغير من طبيعته⁽⁶⁾

ج - وإذا عدنا إلى نظرية المعرفة عند كائنته فلنجد كلمة مادة تشير إلى ما
يأتي من التجربة، في حين أن كلمة شكل تشير إلى ما يأتي من الذات،
أي من بني وثباتها الإدراكية⁽⁷⁾

3- إن كلمة «form» - شكل، «مشتقة من اللاتينية forma وهي تشير أولاً إلى القالب، وهو الذي يعطي شكلاً لثلاثة لا شكل لها ولا محيطه»⁽¹¹⁾

4 - ولقد اتخذت كلمة «شكل» في الاستعمال الفقاعي واللساني عبئاً من المعاني التي تصنف بروج المقارنات التي تظهر فيها (شكل * مادة، شكل * معجمون، شكل * معنى، شكل * ماهية شكل * وظيفة) ⁽¹⁷⁾

5 - «يعاين الشكل تقريباً» التعبير، ويحيل إلى مستويات لسانية ينظر إليها بوصفها غير دلالية (المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي)»⁽³⁾

6 - «سلاطون أو الشكل» يتعارض مع «الحق» أو مع «الضمير» وينطبق عموماً على التعبير اللساني وعلى وسائله، ولكنه يستقيم، وفي إطار محدود، أن يحيل إلى استخدام الإجراءات القاعدية السالفة، وإلى عمل الأسلوب المصنوع بوصفه يتميز عن الأفكار، ويصاف بالهاء {

وإذا كان هذا هو الشكل في D_1 ، فكيف يكون الشكل في مكوناته؟

ب- الشكل هي مكوياته:

١ - يتكون الشكل لسانيا، من عنصرين:

من جملة أصوات الكلمة التي تتعاقب في النطق صوتاً بعد صوت، إلى أن تتم كينونة، وحينئذ تكون قد انجزت اختلافها، فهي ذاتها فريدة، وهي استقلالها وجوداً، ألا وإن هذا ليكون على صعيدين.

صميد لفظي أو حاشي. وإنه إذ يقوم بهي أصواتها، فإن كل صوت يتميز، والحال كذلك، بنفسه من أصوات الكلمة الأخرى، ويُعرف بكونه ليس هي مع ما بينه وبينها من علاقات تجاور وبناء وما ينطبق على الصوت نطقاً ينطبق على الحروف كتابة.

وصعيد خارجي أو عام، وإن هذا ليجعل الكلمة بوصفها نسقاً صوتياً ووحدة كلية، تتميز عن الكلمات الأخرى في اللغة، مع ما يمكن أن نقيمه معها من علاقات تجاور وبراء على سبيل الممكن والمحتمل، في إطار جملة من الجمل، وما ينطبق على الكلمة صوتياً، ينطبق عليها كتابة أيضاً

2 - ويتكون الشكل، بعد أن يكون قد تجسد كلمة واستوى بها خلقاً، من معنيين.

1 - معنى بدني، أو أولي، وهو معنى يحمل كل ذاكرة الكلمة دلالة وإدراكاً، يمكن أن يسمى المعنى الأكيولوجي، وكذلك المعنى التاريخي كما يمكن أن يسمى المعنى المعجمي، أو الدياكروني (الضعافي)، أو الاستبدالي

ب - ومعنى معلق، أي لا يتناول في الكلمة لصيغ وهذا من إمكاناتها إلا عندما تنزل الكلمة في سياق لغوي تدخل به جملة، فبصفاً وإذا كان لا واحد المعنى فيها، ولكن من العلاقات التي تنجم عنها مع الكلمات الأخرى داخل الجملة أو داخل النص. ولقد يكون هذا المعنى، والحال كذلك، معنى جملياً أو معنى نصياً، وأنه ليسصف كذلك حتى وإن كان يتقاطع أو يتطابق (هكذا، بل وهما) مع المعنى البدني أو المعجمي (نقول هذا على الرغم من أننا لا نؤمن بعيداً بالتطابق الدلالي بين الكلمات كما هو واضح، والمجال هنا ليس مجال هذا الحديث) وإذا، يمكن أن يسمى هذا المعنى هذا المعنى الاستعمالي، أو السانكروني (الآتي - القترامي)، أو التركيبي

ونلاحظ أن المعنى الأول، يمكن أن يصنف بكونه تاريخياً أما الثاني،

فيمكن أن يصنف بكونه راهناً وهذا وحده يصلح معياراً لنوع التطابق.

ويمكن للقول أخيراً، «إن دراسة الأشكال تتميز عن دراسة الأصوات، ودراسة الكلمات، ودراسة الأبيية وإنما لتشكل موضوعاً لعلم الصرف»^(١)

ب- «الحدث»

يتعدد الحدث تعريفاً ولكي لا يتوه أو تتشتت في تعريفاته، رأينا أن نحصر تعدده في جزعتين داليتين. وبهذا، يقع تحت انتظاريه المتقارب من التعريفات دلالة في كل حزمة على حدة، كما يتيسر هذا التقارب مفهومنا ومتصورنا بين الجزعتين.

الحرمة الأولى

قد يبدو الحدث من أكثر الأشياء بدهية وإذا يقال إنه معطى والعمى، وغير قابل للتقصين، ولكنه قد يبدو، من منظور آخر شيئاً معقداً، وهذا ما يجعله محتاراً، ومتقنياً ومستحاضاً وليس جمعية لا بُد لها فصاء وإذا كان هو هكذا، فإنه لا ينفصل في هذه الحالة عن سببته

وكذلك، فليس الحدث قد يحضج إلى مضاربات نظرية وبديهية تصوغ مفاهيمنا ومتصوراتنا بخصوصه وإذا كان الأمر هكذا، فهذا يعني أنه لا يشكل المانة للخاص أو اليكز، أو المادة الأولى للمعطى الواقعي والبديهي، ولكنه يشكل المادة الثانية التي يصوغها التصدد فيبررها ويحولها إلى حدث ومع ذلك، فتمة شيء أكيد، وهو أن الحدث يحتفظ بواقعيته واستقلاله وإذا به بعيداً عن العقل الذي يفكر فيه ويحاول الاستيلاء عليه والسبب، لأن جوهر الحدث هو حدوثه لا ما تفكر فيه.

الحرمة الثانية

الحدث سيورة وتعاقب وهو محتاج إلى غيره في حدوثه، وإذا فهو كالأحداث

لا يقع إلا بفعل فاعل وإنه تقيض الأزلي لأنه لشيء، وضديد الثابت لأنه متغير،
وخلاف الدائم لأنه مؤقت ويضمضي إلى زوال. ومادام الحدث كذلك، فهو يقبل
التفكيك بنية، والتجريد نسبيًا، ويكشف عن القوانين التي يتم بها الزمان
كبنية وتتحقق بها فيه وجودًا

والنتيجة التي نستخلصها من هاتين الحزمتين، هي أن الحدث معطى
واقعي، وهو أيضًا ولي الآن ذاته سيبرورة وتعاطب. وإذا، فلينا إذا تاملنا
الكلمة على ضوئها كبنية وجودًا، فسنجد أن أكثر ما فيها بروزًا وظهورًا،
إنما على هذين الأمرين بدور ألا وإننا بسبب هذا نقول يكاد الحدث يجعل
الكلمة، إذ تنحده لباسًا، صورة له فيما هو به يكون. ولكي يكشف جوهرو
هذا الفواشج بين الكلمة والحدث على أوضح وجه فإبى يحتاج أن تبسط
الكلام في الركن الثاني من ركني تعريف الكلمة وهو «الخطية» وما كان هذا
هكذا إلا لأنه لا للكلمة ولا الحدث من غير هذا الركني يُعرف لهما في الزمان
دورة ومسار

ج - « الخطية »

● - التصريف:

إن مسارات «الخطية» في اللغة ثلاثة مسار تقف الخطية فيه عند
حدود الكلمة، وثاني تقف فيه عند حدود الجملة، وثالث تقف فيه عند حدود
النص

ونلاحظ أن المسارات الثلاثة تتأسس على السمات الجوهرية الآتية:

١ - إنها تعاقبية، وهذا يعني أنها تأتي تاليًا وعلى التوالي، ومن هنا فإن
الخطية بمساراتها الثلاثة تمثل سلسلة من العناصر التي يقوم كل

واحد منها بذاته ويتنظم جميعاً بشكل خطي^(١٥) ولقد نستطيع أن نستعمل على هذا بكل مسار من هذه المسارات على حد:

١ - للكلمة إذا نظرنا إلى الكلمة بوصفها مورفيمًا (أي بوصفها وحدة بنيوية صغرى). فنستجد أنها «تمثل سلسلة من الموريمات» (أي الوحدات الصوتية الصغرى)^(١٦)، التي تتعاقب في النطق وتتوالى

2 - الجملة إذا نظرنا إلى الجملة فنستجد أنها «تمثل سلسلة من الموريمات» (أي الوحدات البنيوية الصغرى - الكلمات)^(١٧)

3 - النص إذا نظرنا إلى النص فنستجد أنه يمثل سلسلة من الجمل (أي من الوحدات التركيبية التي يقوم الخطاب بها)^(١٨)

وإذا عدنا إلى التراث العربي، فنستجد فيه أنظاراً تكشف عن اهتمام بهذا الجانب من لحدث الكلامي، فالقاضي عبدالجبار يهتف على سعة التعاقب ويرى أن الكلام لكي يكون مقيداً أي دالاً ومسلماً لمتناه يجب أن يحدث بعضه في إثر بعضه. وملاحظ أن هذا التعاقب حدوثاً هو الذي يدفع الانقسام للمعقولة، وأما إذا حدث خلاف، وجاز للكلام أن يحدث على غير سائر التعاقب، فإن الفائدة ستضيع وستضيع معها بالتبعية والجداهة دلالات الانقسام للمعقولة وإذا نجده في إشارة بيّنة إلى هذا الأمر يقول: «فما إن حدثت كلها ساء، فلا يصح وقوع للفائدة»^(١٩)

وينطبق هذا الوصف الذي ساقه القاضي عبدالجبار بشأن الكلام على الجملة، كما ينطبق على الكلمة بوصفها جزءاً من الانقسام المعقولة في الكلام إنها زمانية: والكلمة تكون كذلك لسببين:

١ - لأنها حدث، وإن من طبيعة الأحداث أن تكون زمانية ولقد يعني هذا أن الزمن جزء تكويني فيها، وأجس شيئاً مضافاً إليها تدل به في حدوثها على شيء غيرها

مجلد ٤١ - ص ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩

٢٠٠٧

كل ما

يسيرة بين اللسانيات والعلاماتية، وذلك تمهيداً للدخول إلى نظرية سوسير في العلاماتية والعلامة

وإذا كان العلمان يشتركان في أمور كثيرة ويختلفان، إلا أنهما يتميزان جوهرياً من بعضهما في النظر إلى الكلمة ويختلفان ولعل الوفوف على سمات أساسية في كل منهما يضع أمامنا للتصور الأولي لكي يفيا تحول الكلمة إلى علامة ويكتشف عنه

أ - اللسانيات:

سيف على ممتحن تتكلف فيها معظم خصائص النظر اللساني إلى الكلمة:

1 - إن اللسانيات أو تنظر إلى الكلمة، وبها تذهب في تحليلها صوتاً من خلال علمين هما «علم الأصوات» - phonétique - أ، و«علم وظائف الأصوات» -، كما تذهب إلى تحليلها صرفاً وذلك من خلال علم هو «علم الصرف» - la morphologie - وهي تمثل عندها، بحسب المدارس اللسانية، إما «un morphème» وإما «un monème» والمصطلحان يعيان في العربية شيئاً واحداً، هو وحدة بنوية صفري،

2 - وتنظر اللسانيات إلى الكلمة في قلب الحياة اللغوية نفسها، أي تنظر إليها من داخلها وليس من خارجها وبها تذهب في راسيتها، على هذا الصمد محمدي، متعاقبي - diachronic - وإني - ثلومي - asynchronic

أما المذهب الأول، فقد مثله الاتجاه التاريخي التطوري، وقام درس الكلمة فيه على محور الاستبدال - axe paradigmatique - أ، وكان سيج هذا

الدرس هو تعقب للكلمة وتطورها صوتاً ودلالة عبر التاريخ، والوقوف على عناصر مشتركة للكلمة إما في إطار لغات متباينة كالهندو-أوروبية، وكالغات السامية، واللاتينية، وإما في إطار لهجات لغة ولحدة كالعربية

وأما المذهب الثاني، فقد تمثله الاتجاه البنيوي، مذهباً سوسيري، درس في *Cours de linguistique generale* - دروس في اللسانيات العامة - وقد قام درس الكلمة في هذا الاتجاه على محور التركيب - *l'axe syntagmatique* - ومذهب ذلك صار ينظر إلى الكلمة ليس في تاريخها ولكن في علاقتها بالكلمات الأخرى في محور التركيب. ومن هنا يمكن القول: للكلمة هي علاقاتها

ب - العلامة

لا نسمى للعلامة بالكلمة، ولكننا نسمى بالعلامة وإدراك الأمر كذلك، فما هي النظرية (النظريات) المتضمنة لها؟ وما هو الدور الذي يجعلها تنتمي من الكلمة إلى العلامة ثم ما هي العلامة عندها وما سماتها؟

نحتاج، ضرورة، أن نكتفي بسوسير، فدهود إليه بوصفه المؤسس العلمي الأول للعلاماتية في اللسانيات في العصور الحديثة، إذ منه سنستقي إجابة عن هذه الأسئلة ولكن يتحقق لنا ذلك، سنحاول أن نقف على النقطتين الآتيتين:

● - النظرية اللاماتية عند سوسير

● - العلامة اللسانية ومكوناتها

ويجب أن نلاحظ بداية وقبل أن نذهب إلى هاتين النقطتين، أن التحليل الذي تنهض اللسانيات به تفكيكاً للكلمة وتجزيهاً، إنما هو في كل جوانبه مأخوذ من اللاماتية، بيد أن هذه الأخيرة، تزيد على اللسانيات في

النظر إلى العلامة أمورا لا تدعي لللسانيات أنها تنظر بها إلى الكلمة، اللهم إلا بعد أن اتسع حقلها لتصبح العلاماتية جزءا منه. أما للرحلة التي نحن فيها، فهي مرحلة سوسير، وهي تمثل للرحلة الأولى لللسانيات عموما وسوسير، على كل حال، عندما تصل إلى النقطة الثانية، أي إلى سمات العلامة اللسانية عند سوسير، إلى مثل هذه الأمور.

● - النظرية العلاماتية عند سوسير

لقد بسط سوسير، في الفقرة الثالثة من مبحث كتابه الذي أشرنا إليه في الأعلى، جزءا من نظريته العامة، ووضع فيه المفاهيم الأساسية للعلاماتية وقد جعل لهذه الفقرة العنوان التالي: *Place de la langue dans la vie humaine* وهو يعني: *مكان اللغة في الأحداث الإنسانية* العلاماتية، وأما مقاصده في هذا العنوان، فهي أن اللغة حدث بين أحداث عديدة اصطلمها الإنسان، ومن كل هذه الأحداث الإنسانية المصنوعة، تنبسط تحت علم هو علم للعلامة أو العلاماتية.

وسنحاول فيما سيأتي أن مرصد تلك المفاهيم التي أشرنا إليها

1 - اللغة:

ينظر سوسير إلى اللغة من ثلاث زوايا

- الأولى، يرى فيها أن اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تقيم من المؤسسات الأخرى السياسية، وقانونية، إلخ، بسمات عديدة،⁽²²⁾

ويضع سوسير، هنا، توصية مقتضية ولكنها عامة، لفهم الطبيعة الخاصة للغة فيقول: «لكي يفهم المرء طبيعتها الخاصة، يجب عليه أن يستمدعي نظاما جديدا للأحداث»⁽²³⁾.

ويسمي سوسير هذا العلم «السيميولوجيا» - La semiologie - «العلاماتية» ولكنه لا يكتفي بالانتمية إعلاناً وإنجازاً، بل إنه يحدد للعلاية دوراً ويوجهها نحو أداء معين، فهو يقول: إن العلاماتية «ستطلعنا على أي شيء تشتمل العلامات، وما هي القوانين التي تنسجها»⁽²⁷⁾

ويذهب سوسير، هنا، لعقد الصلة بين العلاماتية واللسانيات، وإنه ليفصل ذلك من خلال إبرازه نقطتين بهذا الخصوص، إنه يقول:

1 - «لايست للسانيات سوى جزء من هذا العلم العام»⁽²⁸⁾

2 - «ستطبق القوانين التي تكتشفها العلاماتية على اللسانيات»⁽²⁹⁾

وهو بهذا يجعل الدرس اللساني نوعاً علامانياً صرفاً، وإذاً فهو يعطي لللساني مهمة محددة، وقد تجلّى ذلك في قوله: «تتمثل مهمة اللساني في تحديد ما يجعل من اللغة نسخاً خاصاً في مجموع الأحداث العلاماتية»⁽³⁰⁾.

وأما ليري، منذ هذه اللحظة، إن الدرس اللساني قد أصبح موصولاً بالدرس العلاماتي سواء كان جزءاً من الدرس العلاماتي كما يريد سوسير، أم كانت العلاماتية جزءاً من الدرس اللساني، كما يريد يارت وأخرون. وبالفعل، فإن هذا الضرب من الدرس ينطبق على كل اللغات. وقد صرنا حالياً نهجه معمولاً به في جل الدراسات اللسانية والانصبة سواء وعلى الدرس بهذه الحقيقة فأبرزها، أم لم يعب بها فغابت عنه نظراً من غير أن تغيب عنه عملاً وتطبيقاً

● - العلامة اللسانية ومكوناتها:

يفصّل سوسير الفصل الأول من القسم الأول من كتابه «دروس في اللسانيات العامة» للحديث عن «طبيعة العلامة اللسانية» ولكي يكون له ذلك، فقد جعل نظره يذهب مع العلامة في ثلاثة اتجاهات.

- 1 - مع العلامة في ذاتها
- 2 - ومع العلامة في مدلولها
- 3 - ومع العلامة في دلالتها

ويجب أن نلاحظ كما أشرنا سابقاً، أن مكونات العلامة وسماتها
لأساناً تتواضع مع مكونات الكلمة وسماتها لغة. ولقد ينقلها هذا من العموم
العلاماتي متصوراً إلى الخاص من اللساني مفهوماً فتمثل، حينئذ، عمل
الكلمة من غير أن تكونها والعكس صحيح أيضاً. ولقد رأينا أن سوسير قد
أشار إلى هذا بمعيار مؤهل فالعلامة عمده تقوم في قلب الحياة
الاجتماعية، وأنه ليجربها على حد الأساس، في حين أن الكلمة في
اللسانيات تقوم في قلب الحياة اللغوية، وإنها لتدرسها على هذا الأساس
ويجب أن ندرك هنا أن عمل سوسير اللساني قد وسع عمل سوسير
اللساني

ولعلنا نكون بهذه الملاحظة قد أجابنا، ولو جزئياً، عن سؤال كنا قد
طرحناه من قبل، وهو متى تصبح الكلمة علامة، أو كيف تنجر الكلمة تحولها
فتكون علامة؟ وفي الواقع، وعلى ضوء هذا التحديد الذي وضعه سوسير
للعلمة، تصبح الإجابة بديهية فالكلمة تتحول إلى علامة عندما تنطبق بها
اللفة دوراً اجتماعياً. وإن هذا الدور هو الذي يجعلها تتقار من الكلمة
بالتمثيل والحضور وهذا ما يوجب على الدرس اللساني أن يصير درسا
علاماتياً بامتياز، فيخرج بذلك من طرق الآلة المسابية وجوداً إلى نبض
التمثيل العلاماتي حضوراً. ومن نظرية النموذج اللساني تركيباً إلى حيوية
الكلام أداء، ومن ثبات الكينونة اللسانية بنية إلى شفير الفعل العلاماتي
صيرورة

ومن هنا، فإننا نرغب أن نفسر عبارتي «الحياة الاجتماعية» و«الدور

كلاماً

الاجتماعي» بالموسع تفسير. بحيث يشمل كل مجالات للتعبير اللغوي. فكراً، وشعوراً وحساسية، وكل أنواع الخطاب واجتناسه، التي هي إنتاج اجتماعي بمقدار ما هي إبداع فردي، والتي هي رؤية إنسانية وبشرية بمقدار ما هي رؤية فوق إنسانية وفوق بشرية

وكذلكه يجب أن نلاحظ أن النظر في العلامة اللسانية من حيث التكوين لا من حيث الاشتغال يجعلنا نقول إن الأصل في المدلول والدال أنهما للكلمة، ولكن العلامة اللسانية تتخذهما جسداً وتحل فيهما كينونة لكي تمتاز بهما من الكينونات اللسانية الأخرى وجودةً وتفرقاً ولما كان ذلك كذلك، فإن سوسير لم ير في انقسام العلامة إلى مدلول ودال سمة من سماتها، ولكنه رأى في انقسامها - أي واعتباطية ودخولية، سميتين من سماتها، وأنها تشكلان مبدأ كل دراسة، وسنأتي إلى هذا بتفصيل أكثر في فقرة منفردة، وأما الآن، فإن مرور هذا التأويل عبقاً ونظرنا مأخوذ بالتكوين لا بشيء آخر، فيجوز إلى صبيح

- الأول، لأن المدلول والدال يمثلان عناصر تكوينية وهما، لأجل هذا، لا يصلحان أن يكونا سمة للعلامة بقدر ما يصلحان أن يكونا مكونين لها معاً هما للكلمة، إلا وإن ما يميز هذا التناول، هو أننا نجد سوسير يذكر - وإن عرجاً - المصطلح «كلمة» وليس المصطلح «علامة» في الحيز الذي كان يطرح فيه مشكلة للدلول والدال^[1]

- الثاني، لأن للعلامة عندما تكون لسانية، وأصبحت طبيعية كالغيم، والرياح، والأنهار، إلخ، أو ليست لصطناعية كعلامات الطريق، والصرانط والإشارات، إلخ، فإن شأن حضورها في التداول اللغوي يكون تبعاً لشكل وجودها في التداول اللساني ولما كانت اللغة لا تعرف إلا الكلمات، والكلمات لا تعرف سبيلاً إلى الوجود إلا من خلال المدلول والدال، فإن العلامة اللسانية يكون هذا هو شأنها أيضاً

ازدواجية في المنظور والأداة. وإنما عينة إلى هذه القضية في نهاية حديثنا عن «العلامة واللفظ» ولقدال.

نحن، إذن، مع العلامة الآن، بكل ما يحمله المصطلح «علامة» من مقاصد والسؤال هو كيف ينظر إليها سوسير في ظل مماثلتها للكلمة من جهة، وفي ظل تكوينها دالاً ومفولاً، من جهة أخرى؟

ويمكن إجابة عن هذا السؤال المزيج، أن نقف عند سوسير على

ثلاثة أمور

أ - المفونة

ب - للعلامة وما تربطه

ج - العلامة والمفول والدال

أ - المدونة؛

يقول سوسير «إن اللغة بالنسبة إلى بعضهم، إذا ارتدت إلى مبدأها الجوهري، فهي تمثل مدونة من الكلمات التي تتناسب مع عدد من الأشياء التي توازيها كثرة»^(١٣)

ولقد نعلم أن هذا للتصور كان يسوس علوم اللغة على امتداد القرون إلى نهاية القرن التاسع عشر، وأن علماء اللغة (ماعددا استثناءات قليلة) عند كل الأمم، مثل المرحليسي عند العرب) كانوا يمدون رؤيتهم اللغوية على مثل هذا التصور فاللغة عندهم هي مجموع اللفظها والمتكلم، حين يتكلم إنما ينهل من المدونة اللغوية كلفظاً يجر بها عن أغراضه وحاجاته

وإن كان سوسير يرى أن النقد يطال هذا التصور من عدة وجوه، يمكننا أن نوجزها في ثلاثة:

الكلمات التي تتضمنها، كما لا يستطيع ان تصحبها عددًا، لأن الاستعمال هو وايد الملجاة، وهذه لا تتأخر عددًا

3- ثم يقول أخيراً إن هذا التصور للمدونة يفترض أن يمثل الرباط فيه،
الذي يوجد بين اسم وشي، عملية جد بسيطة وهذا بعيد عن أن يكون
حقيقاً.⁽³⁰⁾ ولعل هذا ما نستعيننا به الوقفة الأخيرة مع العلامة

ب - العلامة وما تربطه:

يطلق سوسير عن فرصة يقول فيها «لقد رأينا، بحسبى دولة الكلام، أن انصطحي المرتبط بالعلامة اللسانية هما مصطلحان نفسيان، ولذا، فإن ريادة النداء **مر الذي يوجد** في دعاء، علينا أن نؤكد على هذه النقطة»^(١٦)

فما هذا المصطلحان اللذان تشير إليهما هذه العرصة؟ وكيف يمكن أن يكونا مفسدين مع النماذج الحالية ثقافياً وجسدياً، ولا يندفعان وجوداً وحضورياً إلا في المائدة

يقول سوسير: «تجمع العلامة ليس بين شيء واسم، لكن بين مفهوم وصورة سمعية»⁽⁴¹⁾

ويمكن، بداية، أن نقول إن المصطلحي اللذين يربط العلامة بينهما ويوما تكون، هما «المتصور» و«الصورة السمعية» وإن سوسنير ليشرح بهذا التفكير إلى حقيقتين سابقتي كما نحبب الأولى، وتتمثل في «المتصور» وإذا، فهي تقوم في الأذهان، الثانية، وتتمثل في «الصورة السمعية» وإذا، فهي تقوم في الأحيان.

وإذا كان هذان المصطلحان يمثلان حقيقتين مانيتين، فلم قال عليهما **الافتاد**

إنهما غمبيان؟ أليس في هذا قلب لحقائق الوجود وهو مائة؟ أليس في هذا انتهاك لحرمة المادة وهي حضور؟ أليس في هذا تضيق للمعنى وهو انطباع جسماني وشكلاني للحضور وتمثيلاته للمادة؟

هذه أسئلتنا، ولا ندري ماذا كانت أسئلة سوسير ولكن الذي ندريه هو أن سوسير، بسبب هذه القضية، قد اندفع إلى الكشف عن حقيقة من الحقائق الإنسانية بخصوص العلامة والتي تخص، برأينا، الحياة عمومًا لأننا نسبح في كون من العلامات إنه يقول: ليست هذه الأخيرة (وهو يقصد الصورة السمعية) هي الصوت المادي، والذي هو شيء فيزيقي محض، ولكنها البصمة النفسية لهذا الصوت، والتشكيل الذي تعطيه إياه شهادته هو أسئلة⁽¹²⁾

إنه انقلاب في حقائق الوجود، كب أسسها، ولكنه ليس الغاء للمادة الوجود وإذا كان ذلك، فكيف يمكن أن يوصف عقلانية سوسير هنا؟ وفي أي أرض من الأرض يستطيع أن ننزلها؟

وما لا يتطلب الأمر أكثر من أن نقول إن عقلانية سوسير هي بحث في الوجه الآخر، وعن الحقيقة الأخرى، والتي يمكن أن تكون ليس نقضًا للمادة ولكن تكاملًا معها، ووجهًا آخر لها، ونوعًا مختلفًا في تعدد وجودها وحقيقتها وما كان هذا هكذا، فقد وجدنا سوسير يتابع قائلًا عن «الصورة السمعية»، إنها من متعلقات الحواس، وإذا حصل أن سميتها مادية، فإننا نسميها بهذا المعنى فقط، وكذلك بالتعارض مع المصطلح الآخر للتداعي، أي التصور، والذي هو بصورة عامة أكثر تجريدًا⁽¹³⁾

وهذا، فإن سوسير يكشف عن خروج هذين المصطلحين من الوجود مادة إلى الوجود نفسًا، كما يكشف عن انقلاب كبير في الإدراك، إذ إن للاعطاء ينهض بظنه، بداية، إلى أن الإدراك يتجه في حصوله نحو الحقائق

للمانية والتجسيد، ثم لا يلبث أن يرى أن الإدراك يتجه في حصيلته نحو الحقائق النفسية والتجريد ألا وإن سويسر إذ يسلك هذا المسلك، يكون قد أدخل اللغائية وأحلها مبهجاً وبطرية محل للتجريب، مفتتحاً بهذا عصر نظر جديد للسانيات والعلاماتية اللسانية

ونجد وجوباً، لأهمية هذا الأمر، أن نقل متابعين استشهاده أخيراً يقوم عنده بهذا الضموم، يقول سويسر «تظهر السمة النفسية لصورنا السمعية جيداً عندما نراقب لغتنا الخاصة فنحن من غير أن نحرك الشفتين أو اللسان، نستطيع أن نتكلم إلى أنفسنا، أو نستطيع أن نستذكر قطعة من الشعر والسبب في ذلك لأن كلمات اللغة تمثل بالسمية الينا صوراً سمعية ومن هنا، يجب علينا أن نتجنب الكلام عن «الفوتيف» (الوحدات الصوتية الصغرى مترجم) التي تتألف منها **فهذا المصطلح**، إذ يستلزم فكرة الفعل الصوتي، فإنه لا يستطيع أن يلام إلا كلمة تم «الكلام بها وإيجاراً للصورة الدافعية حسب الخطاب وأما إذا تكلمنا عن أصوات كلمة ومخاطمها، فإننا نتجنب سوء الفهم هذا، شريطة أن نتذكر أن المقصود هو الصورة السمعية»⁽¹⁾

وهكذا يتضح لنا أن العلامة اللسانية تربط بين حقيقتين نفسيتين تمثلان وجهيهما، أي «المختصور» و«الصورة السمعية» وبما أن هاتين الحقيقتين إنتاج لغوي، فإنه يجب مراقبتهما في داخل اللغة وليس في شيء آخر خارجها، وذلك لكي يبنى الإدراك لهما فهماً به تتمكن من تدابلهما معاً وفي وقت متزامن.

ج - العلامة والمخلول والبال :

لقد انتهى سويسر إلى خلاصة مفادها أن العلامة اللسانية كيانية نفسية، ولها وجهان «الصورة السمعية» و«للتصور» وهو يعد فيذكر بهذا

التكوين المربوع للعلامة حين يقول: «إننا نسمي علامة توليف كل من المتصور والصورة السمعية»^(٤٩)

ولكن موسير كان يحس أن المصطلحين يثيران إشكالاً على صعيد الفهم، والقيامًا على صعيد التداول الخلوفاً لكلمة «علامة» فقد كان استعمالها، من منظور، «يشير عمومًا إلى الصورة السمعية وحدها»^(٥٠) من غير أن يشير إلى «المتصور» أيضًا في الوقت نفسه ثم إن موسير أراد أن يؤكد هذا الذي يحسه، فقال: «إننا نسمي أن «شجرة» إذا كانت تسمى علامة، فليس ذلك إلا لأنها تمثل للمصور «شجرة» ثم إن فكرة الجزء حسًا تستلزم فكرة الكل»^(٥١)

لما التباس، اس حاصل نتيجة لذلك، وإن موسير لم يجب أن يقدم بطلانته ومن أجل ذلك، فقد كان يرى أن يرسم تقصي الإشارة إلى المفاهيم الثلاثة المتأخرة مبدأ الاسم، يستلغي بعضها بعضًا، ولكن يتعارض بعضها مع بعض^(٥٢) ويفسد موسير بالمفاهيم الثلاثة العلامة، المثلول، الدال.

ويقضي الحال الذي اقترحه استبدال مصمبات هذه المفاهيم، إنه يقول: «إننا نقترح أن تحتفظ بكلمة «علامة» لكي نشير بها إلى الكل. ونقترح تعويض «متصور» وصورة سمعية، على التوالي بـ «مثلول» و«دال»^(٥٣) ويطلب هذا التعويض بقوله: «إن من فائدة هذين المصطلحين الأخيرين، أن يسما التعارض الذي يميزهما من بعضهما بعضًا، ومن الكل الذي يشكلان جزءًا منه»^(٥٤)

يشي موسير، إذن، مصطلح «المثلول» بديلًا من المصطلح «المتصور»، ومصطلح «الدال» بديلًا من المصطلح «الصورة السمعية» وأما مصطلح «العلامة»، فيقرر الاحتفاظ به ولقد رأينا من قبل تبريره لهذا الأمر حين قال:

وإننا إذا كنا نرتضي «بعلامة» فذلك لأننا لا نعرف بماذا نستقبلها واللفظ
لنستعمل لا نعرف غيرها شيئاً آخره

وإننا نرى أن موسير إذا لم يكن مضطوراً إلى تغيير مسمى العلامة،
فذلك يعود إلى ثلاثة أسباب.

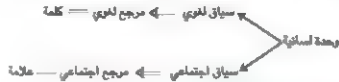
1 - لأنه لم يطرح العلامة مقابلاً للكلمة فهذا لم يكن منهجه. والنظرية
اللسانية، في زمنه، لم تبلغ مصحاً كافياً لا على صعيد التصور
والفهم، ولا على صعيد اللفظ الواصفة. بحيث كان يمكنه أن يقلل ذلك

2 - والسبب الثاني، لأن العلامات لم تكتمل وقتها وجوداً بعد، وذلك
باعتباره هو نفسه فهو كان يعرف مبادئ العلامات ولم توجد بعد،
فإننا نستطيع أن نعرف ما ستكونه ولكن له الحق في أن تكون، وإن
مكانها صحتها سابقاً⁽⁴¹⁾

3 - وأخيراً، لأن النظرية التي يقدمها، نسائي، من مطور لساني، بين
العلامة والكلمة فهما بالإضافة إلى أنهما يمثلان شيئاً واحداً، فإنهما
يتولسان على صعيد الدال تكوينا

وإننا بعد أن جعلنا للعلامة وظيفة غير الوظيفة التي جعلناها للكلمة،
فإننا نجد أنفسنا مضطرين لا إلى تغيير مسمى «العلامة» ولكن إلى تحديد
هذا المسمى ليس نناقش من مقولة تقول (وهي مقولة تعود إلى موسير في
جوهرها) إن اللفظ مكتوب، بالإضافة إلى قولينها التي تصوغ نماذج التركيب
فيها، من وحدات لسانية وهذه الوحدات إما أن تكون كلمات، وإما أن تكون
علامات والفيصل بينهما، على نحو ما مر بنا، هو أن الوحدة اللسانية إذا
كانت تعمل في إطار لغوي محض، تأخذ منه مرجعيتها وتعمل إلى هذه
المرجعية، فهي كلمة وأما إذا كانت تعمل في إطار اجتماعي أو عقلي، تأخذ

منه مرجعيتها وتحيل إليه هذه المرجعية، فهي علامة والنزعة التالية
توضح هذا الأمر



فالوحدة اللسانية تكون إما كلمة وإما علامة بحسب السياق والمرجع
الذي تلخذه وتحيل إليه أي بحسب الدور الذي تقوم به والوظيفة التي
تؤديها في قلب اللغة أو في الحياة الاجتماعية والحقيقية أو في قلب الحياة
حسبنا

وبعد هذه الخلاصة نستطيع أن نقول لقد وقفنا على العلامة اللسانية
تعريفًا وتكوينًا، وكذلك قمنا بها من الكلمة. وإن كنا نسعى إلى هذا الأمر
في نهاية هذه الدراسة وقد ناقشنا سوسير على نحو من الانحاء بمقدار
ما استطعنا وسعيا. الآن أن نقف معاً على سمات العلامة اللسانية

3 - سمات العلامة اللسانية عند سوسير:

يضع سوسير ميدانين يشتملان على سمات العلامة اللسانية: الميدان
الأول، وهو «تعبيرية العلامة» الميدان الثاني، وهو «السمات التعبيرية للعلامة».

وتوجد قبل أن توجد هذين الميدانين، أن تذكر بأشهرين.

1 - إن هذين الميدانين لا ينطبقان إلا على العلامة اللسانية فقط ولا يمكن أن
تتوسع بهما توصيفاً لكل علامة بالمطلق

2 - يتناحش هذان الميدان سمة مع الكلمة، وإن كانت العلامة والكلمة تلتزمان

في الاشتغال والوظيفة. وهذا ملمع كنا قد نبهنا إليه في الأعلى، ونبهه إليه ثانية، هما لأهميته القصوى من جهة، ولعدم وجوده في نظرية سوسير المعاصرة بالعلامة اللسانية من جهة أخرى

أ - اعتباطية العلامة :

الاعتباطية سمة وضعها سوسير ليحدد بها طبيعة العلاقة ونوعها بين الدال والمدلول. ولما كانت أهمية هذه السمة عظيمة، فقد ارتكبت عنده إلى مرتبة المبدأ الأول في توصيف العلامة. وسنحاول أن نوضح أفكاره في عدة فقرات حتى يتبين لنا مقصوده

1 - الاعتباطية وماهيتها

يؤيد تعريف «الاعتباطية» - arbitraire - إلى على ثلاثة وجود

الأول - وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للرباط الذي يجمع بين الدال والمدلول، يقول سوسير: «إن الرباط الذي يوجد بين الدال والمدلول رباط اعتباطي»⁽³²⁾

الثاني - وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للعلامة نفسها، بل هي العلامة نفسها يقول سوسير: «بما أننا توأصنا على ارتباط الدال والمدلول، فإننا نستطيع أن نقول ببساطة أكثر للعلامة اللسانية علامة اعتباطية»⁽³³⁾

الثالث - وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للدال فإذا كانت المدلولات وجوداً متاحاً للإنسانية على اختلاف لغاتها، فإن الدوال التي تجسدها وتحملها وتدل عليها وجود متاح، هي الأخرى، وموحدة للإنسانية، ولكن لكل قوم من الأقوام الإنسانية من جهة، ووجود صانع لاختلاف اللغات وتمايز

2 - وأما الموقف عندنا، فالاعتباطية، مضاداً إليها القسرية، قائمة ولا يتعارض بدلالة وجودها شيء بيد أننا نرى أن الرجوع للثلاثة للاعتباطية التي كتبت تفكيكتنا عنها عند سوسير تمثل وجوداً مطلقاً وإتقاناً بالإمكان ويمكن السياقات المختلفة، والحال كذلك، أن تجعل هذا الوجه تنزيلاً في هيئتها تارة، وأن تجعل الوجه الآخر تنزيلاً في حيز آخر تارة أخرى. ولقد يعنى هذا أن السياق يمثل فيحصل الاختيار، أو حافظ التمرکز على وجه دون وجه فإذا كان هذا، وكانت هذه الأطروحة صحيحة، فإن مبدأ الاعتباطية لا يتعارض إلى مع مبدأ التقليل الذي يوهي إليه حافظ التمرکز، وحسب دحرج العلاقة بين دال العلامة ومطلوها من الاعتباطية إلى القسدية. ومن القسرية إلى حرية الاختيار ألا وإن على هذا يقرم شأن كثير من العلامات في المجازي المختلفة للكلام شعراً ونثراً، فضلاً عن أنها وبطائناً تدلوا أو استعملت كذاً

2 - اعتبارية العائمه وانعدام العقل

يعتقد سوسير أن لا أحد يعترض على مبدأ الاعتباطية وإتانة لظن أنها، لما لها عنده من يقين قطعي، تقع في مجمل نظريته موقع الكلمات اللغوية ولقد يتأكد ذلك حين نراه يقول: «إن لبادء الذي تم الإعلان عنه في الأعلى (وهو يقصد الاعتباطية)، يسيطر على كل لسانيات اللغة»^(٥)

ولقد رأينا، في الفقرة السابقة، كيف اخترق بنفسيست هذا المبدأ مستخدماً مصطلح «الاعتباطية» مصطلح «الضرورة» من غير أن يهبط بالتعميم إلى ما دون «اللكليات اللغوية»، أي المطلق، كما رأينا أيضاً كيف أن ما ذكرناه، وما نقره هذا، يجعل من مصطلح «الاعتباطية» يدور على الشخصية اللغوية، وبذلك لائنا أعلينا السياق دور الحاكم فيها

وإذا تأملنا الآن، في عودة إلى التراث العربي، فإننا نجد أن مبدأ الاعتباطية المعلن عنه هنا، كان يتربد فعوى ومضموناً عند الجرجاني، وإنّ بلسلوب كان يستلهم فيه الأشاعرة ويتصورهم فكراً وفلسفة ومعالجة.

إنّ النظم عند الجرجاني نظامان: نظم لا عقل فيه، ونظم بمقتضى العقل يكون. وأما الذي لا عقل فيه، وهو ما يعتينا هنا وسنطالع عليه بعده، فهو ما سماه بنظم الحروف، ولقد نظم من «نظم الحروف» نظم الأصوات، ولا غير في ذلك فنشومسكي قد جعل كل صوت من أصوات اللغة مقابلاً لحرف من حروفها الأبجدية يقول الجرجاني: «ولي قوله توضيح لهذا الذي ذكرناه» إن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظامها بمقتضى عن معنى، ولا الدائم لها بمقتضى في ذلك **رسماً من العقل** انقضى أن يتحرى في نظمه لها ما تجرّه. فلو أن واضح الشعة كان قد قال «ربما» مكان «مصر» لما كان في ذلك **إلى يذهب إلى** **فلسفة** **فلسفة**

وبلاحظ أن اختلاف التمثيل يدفع إلى سوسير والجرجاني من اتجاهين مختلفين إلى نمط التقاء واحدة مطلقاً ألا وهي إعدام العقل في نظم الحروف عند الجرجاني، والاعتباطية عند سوسير. ولقد نرى أن الاعتباطية إما تكون نتيجة لعدم وجود عقل ناظم يحكم توالي الحروف عند النطق بها، ولعل هذا المعنى يجعلنا نقول إنه لولا إعدام العقل في نظم الحروف لما اتخذت الاعتباطية إلى نشوء العلامة سبباً، ثم إنه لولا ذلك لتماثلت اللغات في تسمية الأشياء، وإصدار المسمى الواحد وأحد في كل اللغات، ولاختزلت اللغات كلها، والحال كذلك، إلى لغة واحدة.

3 - الاعتباطية وقسرية الدال،

العلامات اعتباطية، ولكن الدوال فيها لن تستطيع أن تشق طريقاً إلى

الوجود إلا عبر قسرية تفرضها ويكرّم بها، فيلحقها مستعمل اللغة ويتصرف حتى ليصعب، يقيناً، وكلتها شيء من أشباهه، واختيار من اختياريته، أو إبداع مصطلحي تم له وحده من تون سائر أهل للغة وجوهر، داسياً أنها في الحقيقة وجود مفروض، وأن ليس له عليها سلطان، فهو إما أن يأخذها، فيتكلم، فيكون، أو أن يعرض عنها (وهذا ليس في مستطاعه إطلاقاً) فيصمت ويتنوّس كهيئته، إذ لا وجود يُعرف إلا لكانن يتكلم

والقد نستطيع أن نتكلم عن القسرية من حلا زاويتي، وبهذا نوضح الاعتباطية أكثر، ونستلهم موسير ونوظفه في هذا الشأن

١ - ثمة في اللغة ما يمكن أن يسمى العقل غير المرمي وبلاحظ أنه عقل فعال، على الرغم من محتاجه وتوافره وهذا العقل المحتجب والمتوارى هو، في الحقيقة، العقل للحمحي والشرحي وإبه ليكون مائلاً في اللغة وفاعلاً أما كونه مائلاً فيها فلأنه قدرة في حيز القوة وأما كونه فاعلاً فيها، فلأنه إيجار في حيز الفعل ثم إن فعالية هذا العقل أكثر ما تكون حضوراً فمن خلال قسرية للعادة الاجتماعية وقهرية المواجهة اللغوية الجماعية فالفرد الذي ينشأ في مجتمع يأخذ عنه لفته، لن يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا خضع كلية إلى تلك القسرية وهذه المواجهة للثنين هما، في الواقع، تمثيل مرآوي للعقل الجمعي والتاريخي وإلّا نفهم هذا إذا جعلنا من دور كهانيم مرجعية لنا، كما نفهمه، على نحو ما، من موسير حيث يقول: «إن أي أداة تصيرية يتلقاها مجتمع ما، تستند من حيث للبدأ إلى عافة جماعية، أو إلى المواجهة»⁽⁶⁰⁾

ب - الاعتباطية في ذاتها انعتاق وإفكّان وتحرو، وهي بمفردها سميّل إلى نظم الكلام كيف جاء واتفق، لأنها طريق لا يعم فيه كل مصدات أن يجد

من الأصوات ثمة ينصبها علامة على ما يقول، أو يخطها إشارة يدل بها على ما يبتغي، ولكن الأمر في الواقع ليس كذلك، ولا هو قائم على هذه الصورة. ذلك لأن هذه الأحجية يتطلب تحديد الكلية العلامة، فهي اعتبارية العلاقة بين الدال والمقول، كما رأينا في أحد توضيحات سوسير لهذا الأمر. وإذا كانت على مستوى الوضوح، فهي اعتبارية التواضع الأول وليست اعتبارية للمستعمل الثاني أو الأخرى، كما أوضح الجرجاني هذا، حيث صب اهتمامه على وضوح الدال وإنتاجه وليس على وضوح القول وإنتاجه.

وما ينبغي قوله وينبغي الإفصاح عنه، ولقد إن، هو أن الاعتبارية ليست وجوداً فلو أنها يرافق «الوجود اللغوي»، أو يرافق، على سحر أدق، مستعمل اللغة في ديمومة طلبه لما يريد من كلمات وعلامات، فهو معها يدعى من ذلك كما يشاء أو كيف شاء، والتفقي، بتعبير الجرجاني، وإنما هي تخصص إلى نظام يقوم به ما يمكن أن نسبه فسرية الدال وهذه الفسرية بنظامها تمثل موقفاً من الاستبدال الصوتي في اللغة، لا يصح منه سؤال عن سبب أو علة، وهو يحفظ اللغة من التشردم والتبدد، ويجعلها بنية ثابتة ووحدة يلتزم بها المتكلمون بلغة من اللغات.

إن استبعاد الدال، شيء متضمن في الاعتبارية، وعليه تجري كل الصوابات التسميية للنظام الصرفي في كل اللغات. ولقد نعلم أن النظام الصرفي شيء يخص الدال وهذه، وإن كان يلامس أطراف النحر والمقول والقول في جوهره إنه نظام ضابط يستند إلى العادات اللغوية والإطوار. ولذا، يجوز أن نقول في وصفه أيضاً إنه نظام مستبد يحكم اعتبارية العلاقة بين الدال والمقول، كما يصوغ الدال ويضبط استعمال المتكلم له طوال حياته للعلامة، أو طوال حياة اللغة للعلامة.

4 - الاعتباطية وحرية الاختيار :

الاختيار علامة عقل. وإذا، فإنه لما كان الإنسان كائنًا مختارًا، كان في الوقت نفسه كائنًا عاقلًا. وكان الإنسانية فيه لا تقوم عقلاً إلا إذا قامت اختيارًا، ولا تقوم اختيارًا إلا إذا قامت عقلاً فهو بين هذا وذلك، بعضه على بعض يدور، وإنما لحسب أنه لا يصتوي حلقاً إلا بهذا وذلك. غير أن الإنسان مختار فيما يستطيع، فإذا استطاع أمراً وأجز اختياره فيه دل على شيء. إنه عاقل مختار، وأنه مستطيع حر والمستطيع للحر كائن متصرف فهل هو هكذا في مطلقه، أم هو هكذا فيما يستطيع فقط أي هل هو حر حقيقاً؟

إن المسألة إذن، تمثل هذه الطرح، بعداً فلسفياً فهل لها بعد لغوي؟ وإذا كان لها بعد لغوي **فهل يمكن فهمها من خلال اللغة** ثم ليست الفلسفة في نهاية المطاف **لغة**؟

اللغة وأدبها وأدبيات الإنسان فيه متبعا، والعقل عنده حينئذ يقوم في الابتاع. وإذا كان الإنسان على مثال لغة وحرية، فقد وعده الجرجاني (ولا ندري كيف نصنفه هل هو فيلسوف لغوي، أم لغوي فيلسوف، أم هو لغوي وفيلسوف) في مواجهة لغته ليقرر فيها ومن خلالها ما يكون، وما يستطيع وما لا يستطيع، ومتى يمكنه أن يستطيع فيختار، ومتى لا يمكنه أن يستطيع فيتجرد من حريته واختياره. وقد رأى أن النظم نظامان: محروف منظومة، وكلام منظومة. أما الأول، فقد وقلنا عليه. وربما أن لا مجال فيه لصرية وعقل، فالإنسان فيه متبع لا مبتدع. وأنه لم يفتد فيه درسا من العقل لتغنى في نظمه لها (أي الحروف) ما يتجردها⁽⁶¹⁾ وأما الآخر، فهو بعلامات ذلك. وأنه ليقول فيه: ليس الغرض بنظم للكلم أن تواتر اللفاظ في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل⁽⁶²⁾.

لم يكن سوسير عن هذا بيميد، فقد جعل اللسان قسماً للغة والكلام ورأى أن اللغة تنتمي في وجودها إلى الجماعة واللغة عنده هي النظام والمفردات كما رأى أن الكلام ينتمي في وجوده إلى الفرد والكلام عنده هو الأداء والإنجاز. ولقد نعلم أن اللغة إنساناً وإن مفردات مما لا يستطيع للفرد أن يبدعه. وإذا، فهو فيهما متبع لا مبتدع كما نعلم أن الكلام أداء وإنجازاً مما يستطيع الفرد أن يبدعه. وإذا، فهو فيه مبتدع لا متبع. ولقد قلب سوسير في المفردات على الدال، وفي أن يكون للفرد فيه أي اختيار. ولقد تجده قد تكلم عن هذا الأمر في سياق حديثه عن الاعتباطية فقال:

«يستلزمي الكلمة «اعتباطية» ملاحظة: أنه يجب أن لا تجعلها تفكر بأن الدال يتعلق بالاختيار الحر للمتكلم [] ولقد يعني هذا أن الدال غير محلي، أي إنه اعتباطي في وجوده إزاء المدلول، وإتة لا يملك معه أي رباط طبيعي في الواقع»⁽¹⁾

ب - خطية الدال:

1 - تجهيد الأسئلة:

ثمة أسئلة نرى لزماً أن مطرحها في مطلع هذه القضية تصهيداً لإجابات سنأتي بعد ذلك. ومن هذه الأسئلة مثلاً ما السمة الحقة؟ ولماذا هي في الكلمة لغة وفي العلامة لساناً وليست في العلامة على نحو مطلق؟ وما الدور الذي تؤديه فتختلف به تأكيد الأثار على الكلمة والعلامة خلقاً وتكويناً؟ ثم أخيراً، كيف نظر إليها سوسير؟

وقبل أن ننخرط في التعريف، وفي تحديدات نمثلها من لدن سوسير، فإننا نود أن نفيض بكلام يصلح إجابة عن بعض هذه الأسئلة، تاركين ما تبقى منه للتعريف وإسوسير، وإذا نقول:

2 - التعميم

١ - إن الخطيئة في ماهيتها، اعتماداً ولقد نعلم أن للاعتماد صلة في مله
الحيّز الذي يقوم به خلقاً وتكويناً وإنما لنرى أن من صفته في مله
حيده أن ينداح بنفسه طويلاً، قصيراً في اتجاه خطي واحد

وإذا كان هذا ما يمكننا أن نقوله فيها، فنستنتج، بعد هذا التمهيد وهذا التحريض، ما نقوله سوياً فيهما

3 - الخطية عند سوسير:

لقد أنزل سوسير الخطية سراً ورفعها به إلى رتبة المبدأ الثاني من النظر الأنساني إلى العلامة كما جعلها سمة خاصة بالدال وهي سمة كما قد وقفنا عليها بوصفها واحدة من سمات ثلاث للكلمة، هي: الشكل، والمعد، والخطية فكيف نظر إليها سوسير مع العلامة؟ وما الذي، في منظوره، يفتن بها فيكون لصيداً، وإلى الأبد لا يلتفتان؟ ثم ما هي للماهيات الأساس التي أرحى بها على للعلامة فصيرها (دالاً ومندولاً) اعتباراً خطية وخطية هذه بعض من أسئلة تلخص بها هناجر السطور

! - الزمانيه

من الماهيات الأولى التي فترها سوسير في تفكيكه للعلامة أنه رأى أن الدال اللساني دال سمعي ورمزيته وبي الرمز إنه قول، مهما إن طبيعة الدال طبيعة سمعية فإنه يتساب من الرمز وهذه كما إنه يتار بسمات يستعيرها من الزمن^(٥١)

والد تشمر في مثل هذا الكلام بتهدية الاقتران بين الدال سمعاً والزمن ديمومة، كما تقتضي أن الدال يتساب فيه وحده

ب - سمات الدال الرمائية

ويرى سوسير أن الدال يستعير من الزمن سماتين، هما: الامتداد والقياس ولذا كان الدال على مثال الزمان «يسل امتداداً» ولكنه امتداد يرى أن يشغبط بالمكان الافتراضي الذي يحتله وهذا ما يجعله قابلاً للإثبات، ويمتد يمكن قياسه وإذا، فهو كما يقول سوسير «امتداد قابل للقياس من خلال بعد واحد، إنه الخط»^(٥٢) وهو، كما يجري به تصويراً، خط افتراضي

لبعد افتراضي يمكن قياسه والارتفاع به زماناً او الهبوط به مكاناً وهذا تكسر حيوية هذا التفكير.

ج - يقول سوسنير إن هذا الفيدأ بعهي، ولكنه يدور أننا اهلنا الإعلان عنه دائماً لأننا كنا نجده بسيطاً. ومع ذلك، فهو أساسي ويتأخره لا تحصي وإن أهميته لا تقل عن أهمية القانون الأول، والسبب لأن الآيات اللغه كلها تتعلقه به. (٥٥)

ولقد جعلنا هذا نقول: إن ميّدا ينتمي إلى الكليات القلوية. إذ لا يمكن قيام لغة إنسانية إلا به. ولولا ذلك، لما كان يمكن لتكلمك أن تكون فصيحاً ميّداً، ولما عُرف به قول به بدل على حاجته أو على معاونته أو حتى على وجهه. ولربما كان الإنسان من غيره، أقرب إلى عالم نهيمية في تعبيره، لأن امتداد الصوت يمكنه من أن يصحّ فيه موصفه حجراً، افتراضياً، كل تلوينات الدوال أمكنة والاحتفلة، والخلعة والصورية. والتي تساهم مساهمة فعالة في إنصاحه

هـ - تميز الدال اللساني من المواد الأخرى:

يلتزم سويسر بنظر دقيق وثاقب، مميّزاً بين الدوال الثمانية «السمعية» والدوال الأخرى «البصرية» ويرى أن لكل صنف من الدوال خصوصيات ليست للصنف الآخر ويمكن أن تتلف معه بإلحاح لدى كيف يمكن ذلك

1 - الدوائر البصرية:

يرى سوسير أن «الدوال البصرية» (مثل العلامات البحرية، إلخ) تستطيع أن تقدم في وقت واحد وجوهاً متعددة لعدد من الأبعاد،^(٦) فما معنى هذا؟

slak

يمكن للإيجابية عن هذا السؤال أن تكون مزبوجة أو مكونة من جزئين: الأول، ويتم للكلام فيه عن الشيء بذاته وهذا جزء يتعلق بالدال للبصري بوصفه شكلاً مائلاً وحاضراً وفي تماس مباشر مع الإدراك. أما الثاني، فيتم للكلام فيه عن الشيء في معناه، وعن القصد الذي يرتب المعنى المترك من معناه ويوجهه وهذا جزء يتعلق بدلالة الدال البصري بوصفها قراءة، أو توليداً، أو إنشاء للفهم وتفسيره، وذلك تبعاً لنوعية الدال البصري نفسه من جهة، ولما نريد أن يعي تحديداً من جهة أخرى وهكذا نجد أمسنا أننا نستطيع أن نتكلم، بهذا الخصوص، عن الشيء في ذاته وعن الشيء في معناه

■ - الشيء في ذاته:

لكن نتكلم عن الشيء في ذاته أي بوصفه دالاً بصرياً، فقد يكون من المفيد والانسب أن نتكلم عنه بوصفه منظوراً إليه ومربطاً ومُتركاً والمسمول الموصول إلى هذا هو التوقف على النظرة والتعرف عليها إن أولاً لما كان يمكن لعلاقة أن تقوم بين الشيء بوصفه دالاً بصرياً والإدراك بوصفه ناتجاً للنظر والإبصار فما للنظرة باختصار شديد⁽⁶⁸⁾ تقول إتيان سورويو: «النظرة إدراك شخصي في جوهره، وفريد⁽⁶⁹⁾ وإذا كانت النظرة كذلك، فإن المنظور إليه أو المُرَكَّب أو المترك يكون على مثال ناظره ورائيه وحركته فهو شخصي وفريد. ومن هنا يأتي التعدد في الدوال البصرية ولعل سبب هذا يعود إلى شيئين، أولاً، إلى اختلاف زاوية الرؤية. وهذا أمر يعدد الشيء والشيء واحد وثانياً، لأننا، في الواقع، لا نرى الشيء، ولكننا نرى الآثار الواقعة علينا من الشيء. وإذا، فمن لا مترك للشيء في ذاته، ولا منظره إلى حواسنا كما هي ولكننا نترك آثاره الواقعة على حواسنا، من جهة، والاستجابة الشخصية والفريدة التي تتجزها حواسنا بإزائه من جهة أخرى

● - الشيء في معناه:

وأينا أن سوسير حين تكلم عن «الدوال البصرية» كان قد قال: «إنها تستطيع أن تقم في وقت واحد وجوهاً معتقبة لعدد من الأبعاد». ولقد نعلم أن هذه الأبعاد تتكامل جميعاً باتفاق مميّز على تحديد المعنى والقصد من المعنى في الآن ذاته، وإلا يكن ذلك، فإنها ستكون علامات حرة وحيث أن تكون تواصلية، من جهة، وسيذهب كل متعامل معها في تلويك لها مذهباً خاصاً به، لا ينشد أن يشاركه فيه أحد غيره بالضرورة، من جهة أخرى، فالشيء في معناه، كما هو في الدوال البصرية، لن يكون تواصلياً لأن لا باتفاق مميّز على معناه بين أركان التواصل.

2 - الدوال السمعية:

نود أن نتناول الدوال السمعية من رابوتشي. الدوال السمعية في ماهيتها، والدوال السمعية في تباينها

● - الدوال السمعية في ماهيتها

إذا أخذنا كلمة «السمعية» بمفردها، فقد نستطيع أن نقول: «إنها تشير تقنياً إلى كل ما يتعلق بالدراسة المادية للصوت، وطبيعته، وبشروط صوته، وانتشاره، وكذلك تلقيه»^(٥٧) وإذا كان إتيان سورير قد ذكر هذا في قاموسها، فإنها قد أحصت فيه أيضاً خمسة أنواع من الدراسات السمعية: الدراسات السمعية العامة، والدراسات السمعية الموسيقية، والدراسات السمعية للصناعة، والدراسات السمعية الإلكترونية، ثم أضافت الخامسة، أي الدراسات السمعية والحسية. ولعل المرء يستطيع أن يصيغ نوعاً ما من الدراسات، وهو دراسة الدوال السمعية بغية التعرف إلى ماهيتها

ولقد يبدو لنا، بالفعل، أن ملامح هذه الدراسة قد وجدت من قبل مع سومير. فكيف نظر إلى الدوال السمعية في ماهيتها؟

إن الدوال السمعية دوال تنتج نفسها وماهيتها في الزمن الذي تتداح فيه. ولذا، فقد رأى سومير أنها «لا تملك سوى خط الزمن» فمعاداً يعني هذا، وكيف يكون ذلك كذلك؟

يرى سومير أن عناصر الدوال السمعية تتقدم نفسها عنصرًا بعد عنصر وأنها تشكل سلسلة⁽⁷⁾ ولقد تعلم أن هذا التسلسل هو ما يجعلها متعاقبة تعاقب الأحداث في التاريخ وهذا أمر يؤكد سومير بقوله «تظهر هذه الصمة مباشرة مد أن يمثل الكتابة الدوال السمعية كما تظهر ما أن تحمل الخط المكاني للعلامات المنقوشة محل التعاقب في الرسم»⁽⁸⁾ وهذا ما يؤكد لنا أن الدوال السمعية دوال زمنية في ماهيتها

وبعضنا يقول إن زمانية الدوال السمعية زمانية داخلية تقاس بها هذه الدوال عند المظهر بها وهذا يجعل منها حديثاً خاصاً لتاريخ خاص هو تاريخ توليدها في النطق

● - للدوال السمعية في تباينها:

مستطيع أن نقف على الدوال السمعية في تباينها من خلال نقاط ثلاث.

- أما أولى النقاط الدالة على الجباينة، فتلك التي ذهب من دال قوامه تعدد الأبعاد إلى دال قوامه لاهادية البعد. فلقد رأينا أن الدوال البصرية «تستطيع أن تقدم، في ذات واحد، وجوهاً معقدة لعدد من الأبعاد» ورأى سومير كذلك بالتعارف مع هذه الدوال أو في مقابلتها، أن الدوال السمعية «لا تملك سوى خط الزمن» وهو، كما نطم، خط وحيد لبعد واحد

مواضيع الدراسة

(1) انظر بخصيص البنية د. منار عياشي، *الأسانبات والدلائل: مركز الإنماء الحضاري، طبع 1997*، ص 122

(2) Larousse Dictionnaire de la langue française, Paris, 1994, P. 773-774

(3) Paul Foulque: dictionnaire de la langue philosophique, Ed. P. F. Paris 1902, P. 215

(4) R. Gailson, D. Gaillet: Dictionnaire de didactique des Langues, Ed. Hachette, Paris 1970, P. 215

(5) Paul Foulque: Dictionnaire de la langue philosophique, P. 215

(6) المرجع السابق، والمصفاة

(7) المرجع السابق، ص 222

(8) المرجع السابق، ص 222

(9) F. de Saussure: cours de linguistique générale, Ed. Payot, Paris, 1978, P. 869

(10) Gailson, D. Gaillet: Dictionnaire de didactique des langues, Ed. Hachette, Paris 1970, P. 230

(1) المرجع السابق، ص 135

(2) المرجع السابق، والمصفاة

(3) المرجع السابق، ص 230

(4) المرجع السابق، والمصفاة

(5) المرجع السابق، ص 238

(6) Jean Dubois et d'autres: dictionnaire de linguistique, Ed. Larousse, Paris, 1974, P. 290

(7) المرجع السابق، والمصفاة

(8) المرجع السابق، والمصفاة

النص الأدبي من الرمزية إلى التأويل

فريد الزاهي

مداخل

ليس من شك في أن أية بثارة لنومز والرمزية في المجال الأدبي لا يمكنه أن يتم من غير توضيح العلاقة التي تربطهما بالهوي والسمياتي ومن ثمة بمجال العلامة باعتماده مجال الاشتغال المركز الراس فإدراك التنقل بين الاقلاطومي والارسطي قد حصر الرمز في ارتباطه بالتحفيز، وحدد العلامة بوصفها كياناً غير محدد⁽¹⁾، فإذن هذا الإرث النظري سوف يوجه، بهذا الفكر أو ذلك، الكثير من التصورات الحديثة والمعاصرة لهذا الزوج المشاكس، ليجعل من الرمز مجالاً لا يُعَدُّ دلاليّاً، بل يؤكد قابلية العلامة للتصديد والاضبط.

لقد تم اعتبار الرمز - في التقليد الغربي - وفي استمصاله الأصلي أداة تعرف⁽²⁾، ثم تطور الأمر ليفقد إجمالاً كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيهام إلى وجوده إن هذه الدلالات الأصلية لا تختلف في جوهرها عن التصور العربي القديم للرمز⁽³⁾، بل إنها تؤكد تلك الثنائية الأولية التي جعلت من العلامة أداة للدلالة اللغوية، ومن الرمز وسيطاً للتواصل الإشاري المحدود، بيد أن هذا

للموضوع للنسبي في التمييز بين المجالين سوف يوضح لاحقاً اختلالات كثيرة سوف يسمر معها الحديث عن اتفاق عام حول ماهية الرمز، إذا ما لورن الأمر بالعلامة

إن تحلف الدراسات المختصة بالرمز عن تلك للهتمة بموضوع العلامة قد يكون وراء ذلك اللاتعدد، الذي يوضح عنه الرمز ويؤسس طابعه الإشكالي غير أنه بإمكاننا القول بأن الخلط والمزج بين الرمز والعلامة أحياناً (كما هو الأمر في التقليد اللساني والمنطقي والفلسفي الأهلوا أمريكي)، وانكباب الدراسة على الجانب اللساني منهما، يقصر إلى أي حد يصعب الفصل بين المعرفي واللساني وبين المرجعي واللامرجعي، كما بين النقوي واللقوي في دراسة المفهومين.

يمكن اعتبار ش. س. بروس *Peirce* من بين أوائل الفلاسفة والسميائيين الذين منحوا للرمز مؤلفاً وأوجزياً في العمية السيميائية

تتعدد العلامة في السيميائية البروسية بشكل ثلاثي، إلا في ترتبط بثلاثة أبعاد الأساس والموضوع والمثال *representamen* من ثم يتم تعريفها باعتبارها الشيء الذي يأخذ مكان شيء بالنسبة لشخص ما آخر تحت أي علامة أو أي خاصية إذ ينتجه إلى شخص ما ويخلق في ذهنه علامة أكثر تطوراً وأنا أسمى هذه العلامة التي يخلقها مثلاً للعلامة الأولى هذه العلامة تأخذ صفة أو صيغة شيء معين هو موضوعها إنه يأخذ صفة الموضوع لا في كل علاقة وإنما بالإحالة إلى فكرة نسميها أحياناً أساس المثال [العلامة] ⁽¹⁾ انطلاقاً من هذا التحديد الثلاثي تنقسم العلامات إلى ثلاثة فروع ثلاثية *trichotomique* أولاً، حسب كون العلامة صفة أو موضوعاً وأحياناً أو قانوناً عاماً وتبدأ لذلك تسمى العلامة علامة وصفية *paradisique* أو علامة إخبارية أو علامة حقيقية ثانياً، حسب كون العلاقة بين هذه العلامة وموضوعها تتمثل في أن العلامة لها طابع خاص في ذاتها، أو بالعلاقة الوجودية مع ذلك الموضوع، أو بالعلاقة مع مثوله

وتبدأ هذه الثلاثية يمكن للعلامة أن تسمى ايقونية أو املرة *indice* أو رمزاً ثالثاً حسب كون متاوله يمثل كلمة بإمكان أن علامة واقع أو علامة صواب ويمكن تسميتها علامة اقترافية *dicogne*

هكذا يفقد الرمز، في شبكة التفردات المتتاملة والثلاثية هذه، علامة تحيل على أن للوضوع الذي تدل عليه أو تشير إليه هو قانون (يكون في العادة تداعياً من الأفكار العامة). وهو قانون يحدد قانون الرمز بالعلاقة مع ذلك الموضوع فالرمز من ثمة نمط عام أو قانون تمت صياغته بالعادة فهو بلغتها مرجعي ولا يمكن النظر للرمز إلا بالعلاقة مع الأيقونة والإمارة إذا وبالرغم من التماثلات التي تتم بينها، فإن ما يميز الرمز عن إمارة هو أن الرمز عام والإمارة خاصة، فالرمز لا يعي شيئاً بحد ذاته تقوم الإمارة بالتعبير والرمز يصفى أما الإمارة فبشارة *denote* () يحتاج الرمز إلى الإمارة للتحقق بموضوع، ما، لكن إذا كانت الأمارة تشير بالإصبع للموضوع فالرمز مهمة الكلام عنه^(١)

يمتلك هذا الطابع الذي يأخذه الرمز لدى بولس من إنراك أهميته وموقعه في لولبية العملية السيميائية *semiosis* فهو شيء حي وواقعي ويضغ للتطور بحيث يتمثل عناصر جديدة ولفظي القديمة إن هذا المصطلح بشكل متخلاً للأنسيكلوبيديا، ويتضمن كل الملاح التي تكتسبها عند كل مقترح جديد^(٢) ذلك أن الرمز، كما يلح على ذلك بولس، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كتاباً أو كل علامة عرفية من ثمة فكل شيء جديد يتم التوافق عليه ويحل في التداول التواصلية يتحول إلى رمز

بالمقابل غير صبور حراً عن إعماله القصدي للجوانب الرمزية حتى وهو يدور التصحيقات *anagrammes* وهي تصوي ذات طابع أدبي وأصغ^(٣) هكذا يتعمد صبور إغفال دراسة الرمز، أو هو في أحسن الأحوال يختزل

الرمز في العلامة فهو يستعمل مصطلح الرمز في معنى للعلامة. غير أن الخطأ سوف يتحصر بحيث إن صوسور سيمنع، في دروسه في اللسانيات العامة، للعلامة دلالة العموم والرمز صفة للعلامة المفردة التي تدخل في علاقة مباشرة مع مرجعها إن هذا يعني، من جهة، الاقتصاد لسانيات صوسور على دراسة للعلامة، واعتبار مبدأ الاعتباطية المبدأ للحدود لها ومخاطبها المباشر إلى عالم العلم. وتهميش الرمز بوصفه مكوناً جوهرياً في النظام السيميولوجي، من جهة ثانية ومع أن مبدأ الاعتباطية تأتي من النقد لاحقاً ما جعل اللسانيين يغيرون من تصورهم للعلامة⁽⁹⁾. إلا أن دراسة الرمز لم تنط مع ذلك بموقعها الخصوصي في الدراسة اللسانية والسيميائية فيما بعد صوسور.

إن الطابع الثنائي للسيميائيات الصوسورية وسيكولوجيتها المفرطة، والمقابل الطابع الثلاثي «*فلسفي والتدويني للسيميائيات*» الروسية، يمكن أن يفسر هذين الموقفين استعاضة عن مؤهلي السيميائيات الحديثة⁽¹⁰⁾ بيد أن الرمز سوف يحل محل الفريج وفي مجال اللسانيات اللاهتة بموقع ولو جزئي لكن هذه الهامشية ستظل مصاحبة لسانيات ذات الأثر للصوسوري لدى هيلمسليف ومارتني وغيرهم. عدا ذلك الاعتبار الذي منحه باكسبون للرمزية الصوتية⁽¹⁰⁾ هذه الوضعية هي التي سوف تجعل دراسة الرمز حظ الفلاسفة، كما رأينا ذلك مع بورس، أو بالصورة الخاصة التي يقترحها كاسيرر (Husserl) في دراسته للأشكال الرمزية فيما بعد.

اللسانيات المعاصرة والرمز

لكن اعتراف جاكسون وبنفنست بالمعاصيات الرمزية للغة هو الذي سيكون في أصل إعادة النظر في علاقة العلامة بالرمز من قبل الباحثين في اللغة، وبالتالي في البحث عن علاقة واضحة بينهما، وبذلك من خلال تجاوز الثنائية الصوسورية للتفسير واللاتفسير والعلامة والرمز هكذا سيتم الاعتراف

بل، وليس ثمة من تواصل إنساني يرتكز حصراً على تلافيف اعتباطية من العلامات اللاحقة، فاللعبة للتبادلة باستمرار بين الاعتباطي والمفرد وبين الرمزية والدلالة هي على العكس خاصية لصيقة بالتواصل الإنساني⁽¹⁾

إن هذا يعني أن اللغة تستقبل، حسب جرتيل مالمبرغ Malmberg، وهي مشحونة بوضع رمزي يسعى إلى الحفاظ على النظام الرمزي في اللغة وجعلها، وذلك لأهداف تعبيرية وتمثيلية من ثمة فإن التمييز بين العلامة والرمز، وبالتالي بين الدلالة والرمزية، ليس سوى تمييز إجرائي بحت، وتختلف لغويته تختلفان في تعديهما، وما أن المبرغ يعتبر أن الرمز سابق على العلامة وأن المرحلة الرمزية شخصية ما قبل إنسان ومرحلة العلامة حاصبة الإنسان حين تفاعل التعبيرية الرمزية والدلالة العلامية التي ألصقت عنه بفرد - في نظر - جملة للترانبة الزمنية والتاريخية التي يحضمان لها، وتأكيداً على استمرار الأشكال الرمزية والبعيدة، في قلب الأشكال المعقدة (العلامة)⁽²⁾ من جهة أخرى، فإن تخصيص الرمز للتعبيرية ذات النوع المنجور لتداولية التواصل وتخصيص العلامة للتعبيرية التواصلية معبر، إن كان يبدو ذا مصداقية نظرية مطلقة، فهو يخلق ثنائية بين التعبير والتواصل وتمييزاً مجحفاً بينهما هذا في الوقت الذي اعتبر فيه هذا الباحث أن الوظيفة التمثيلية للغة سابقة على الوظيفة التواصلية ومؤسمة لها⁽³⁾ تبعاً لذلك، تغدو الوظيفة التعبيرية للرمز أقرب إلى الوظيفة التمثيلية للعلامة منه إلى التصور التواصلية التلغيفي.

مكذا يغدو الرمز مطهراً بمعنى كل عنصر يمثل شيئاً آخر (مهما كانت شروط هذه العملية الرمزية وتغدو للعلامة (الصورة) صنفاً من العلامات يمتلك خاصيات ذاتية من ثمة فإننا، بالمقارنة مع التصور الصوري، نجد أنفسنا أمام مطمح من العلاقة بين الرمز والعلامة.

1 - نط يعتبر العلامة جرباً مصغراً من كيان شامل هو مجال الرمز، بحيث تغدو كل علامة ومزكاً، ولا يكون، بالمقابل، كل رمز علامة

٦ - نمط يعتبر أن التمييز بين الرمز والعلامة يعود إلى معنى حصري، بحيث تكون العلاقة بين الرمز والمراجع علاقة تحفيز أو تطابق^(١)، وبذلك يمكن الحديث عن وظيفة رمزية مقابل وظيفة دلالة متصلة بالعلامة.

وإذا كان النمط الأول يركز على تصنيف في الطبيعة، فإن التصنيف الثاني هو تصنيف في الوظيفة. فالمعط الأول يربط بين الرمز والمستويات ذات الطبيعة غير اللغوية، وهو الذي سيتم الانطلاق منه للتأكيد على التباس الرمز وغرضه وصنوعه للفعل التلويحي وارتباطه بالممارسة الهرمينوسية^(٢). أما المعط الثاني فهو الذي يقرر له صوبور من داخل النمط اللساني انطلاقاً من مبدئي التفسير والتأويل، ذلك سوف يركز الدراسات اللسانية اللاجعة، ويشكل كبير على هذا لبدا فقد تم اعتبار أن خاصية الرمز بوصفها دوال متعددة ذات مدلول وحيد تكمن في **التحفيز بالأساس** وهو للتصور الذي سوف يشبعه تودوروف فيما بعد. ويحلله بالشكل التالي، صوغاً مفهوم التفسير بمفهوم الضرورية، إن العلاقة بين دال ومدلول ما تكون حتماً غير محفزة، فمن غير المعقول أن تشابه متوالية جملية أو صوتية معنى ما (أو تكون مجاورة له) في الوقت نفسه، تكون هذه العلاقة ضرورية بمعنى أن المدلول لا يمكن أن يكون موجوداً بين الدال، والعكس صحيح بالمقابل، تكون العلاقة في الرمز بين الدال والمدلول غير ضرورية أو (اعتباطية)، ذلك أن للرمز كما للرموز له بإمكانهما الوجود خارج هذه العلاقة لهذا السبب ذاته، لا يمكن لذلك للعلاقة أن تكون سوى مسطرة، إذ بغير ذلك لا يمكننا أبداً إقلمتها^(٣).

من هذا التمييز الصارم ينطلق التعارض بين مفهوم الرمز كما طرحه مالبرغ، والتحفيد، الذي اقترحه تودوروف. فهذا الأخير لا يعترف إلا بالمبدأ التمييز بين العلامة والرمز (وجود أو عدم وجود التحفيز) بذلك فكل ما هو محفز، ولو بدرجة معينة، كما هو الأمر في هذا النوع من العلامة الذي يعرف بالحاكيات الصوتية *onomatopées*، يشكل حالة من حالات الترميز^(٤) بالمقابل يعتبر

مما يبرز أن العلامة علامة في كل الحالات التي تندرج فيها من التصغير إلى التلاخيص، ذلك أن ما يمنح لها هويتها هو وظيفة الدلالة.

إن لمواجهة التفكيرية بين هذين النصفين نوضح لنا العلاقة الإشكالية بين الرمز والعلامة من جهة، ويطرح التساؤل حول أهمية هذه الاختلافات في النظرية اللسانية وأثرها في المباحث للجواررة، وبالأخص في السيميائيات والسرديات. بيد أن المصق للساني السيميائي الهورمي يبدو، إلى حد الآن، أكثر قابلية لاحتواء تلك الاختلافات عبر إخضاعها لهذا التناول.

السيميائي والرمزي

نقترح جوليا كريستيفا Kristeva، في مجال الدراسة الأدبية، تصوراً للعلامة بين الرمزي والسيميائي يتوزع بشكل جلي من تصور سادبرغ الجلي على أولوية الرمزي وأسبقته التاريخية، وتعقد السيميائي والفرافقه التاريخي بولادة الإنسان. فقد اعتبرت كريستيفا أن عصر الرمز سابق على عصر العلامة فهو إذ يلف عند حدود القرن الثالث عشر يلتصق وجوه بالتفكر الأسطوري وكلهاته وسماته وتعالياته. إن سيميائيات الرمز لدى كريستيفا ممارسة سيميائية كوسموجونية⁽¹⁸⁾، في حين أن العلامة، وبالرغم من احتفاظها بالخاصية الأساس للرمز، أصبحت أكثر تعبيراً عن الحقبة المعلم.

هكذا يبدو أن الانتقال من الرمز إلى العلامة هو انتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى، ومن ثمة من حضارة عمودية الوجهة إلى أخرى محورها الفندوي حصراً، والإنساني بالأخص إن التعارض بين العلامة والرمزي يتم داخل السيميائي، وهو يفسح ذلك لهذا التطور. بيد أن كريستيفا لن تلبث أن تقدم تصوراً مغايراً لهذه الأطروحة، وذلك تحت تأثير التخليط اللغوي اللغويانية psychanalytique التي تبنتها في الدراسة الأدبية. تبعاً لذلك يغدو السيميائي

سابقاً على كل أطروحة، وسابقاً على الدلائل لأنه سائق على موقع الذات⁽²¹⁾ إنه الاشتغال الذي يتم من الماحية للمنطقية والرمزية قبل تشكل الرمزي، أي بلغة جاك لاكان قبل مرحلة المواقف، ومن ثمة قبل انبثاق الذات المرتبطة به هكذا يفكر السيميائي والرمزي خاضعاً لوحدة الذات الأصلية وتفرعها المرتبط بنمو صورة الذات في مفهومها للنفساني وتغدو وبلاغة الرمزي (كما يحددها أصله اللغوي) وبلاغة تركيبية وتوحيدية لقطعة موجودة على مستوى الدال السيميائي، مرتبطة بمجال هلامي سابق على كل تبلور دلالي هو المجال الفولكلري المحض.

فعلى عكس التصور السابق إذن، تقوم كريستيفا، انطلاقاً من النموذج للنفساني اللاكاني بإلحاق السيميائي بالرمزي، وبذلك حصة لمفهوم الذات بكل مدلولاتها المركزية في التحليل النفسي. هذا المفهوم الذي عاش مصابرة تأمة وشاملة في اللسانيات نيبوية بالأخص فالسيميائي الكريستيفي، كما يرى ذلك إيكو، عتية دنيا للصيميانيات، بهما يشكل الرمزي، ما يكتف بهك بالسيميائي في تعدد مظاهره⁽²²⁾

ليس من شك في أن عمليه القذب هذه تطرح التساؤل عن مطروعية الفصل القاطع بين السيميائي والرمزي، وتبرز من ناحية أخرى دعوة البعض إلى تحويل السيميانيات إلى رمزيات⁽²³⁾ وتجاور الحدود المرسومة بين اللغوي المحض والتصوري للتشكيل.

وإذا كان هذا الاكتساح الرمزي، مع كريستيفا، ذا تقرير تفاسي، فإن الخطوة التي كان قد مضى رولان بارت - في وقت سابق، وبنظرة أدبية عمومية - للمرور الأدبي تسمى هنا صلب تحليلاً فاللتطابق بين الرمز والعلامة، الذي ينظر به بارت لرمزية العمل الأدبي، واضح بحيث ينتهي معه أي فارق بينهما، اللهم كون الرمزية تحتوي العيالي والتشكيل الأدبي هذا بالصيغة ما يجعل للممارسة الرمزية تتكون من متعاضبات المعنى⁽²⁴⁾، ولا تختلف بالتالي في

شيء عن الوظيفة السيميائية المرتبطة بالعلامات والآثار المكتوبة إن الاعتراف بالخاصية الرمزية للعمل الأدبي اعتبار ينتمي إلى الرؤية للحاينة للأنسب. ومن المفروض منه أنه بالإمكان الحديث عن أثر أدبي ما بمعزل عن كل إحالة للرمز إن هذا يترتب عن وجهة النظر التي نختارها، والتي يكلي التصريح بها () لكن منذ اللحظة التي ندعي فيها معالجة العمل الأدبي في ذاته، بحسب وجهة نظر تشكله، فإنه يفدو من المستحيل ألا نطرح في هذا الضمار، متطلبات قراءة ورمزية⁽²³⁾

إن المتطلبات التي يعيها بارث مما ذات طابع بصي لغوي، وهي نفسها التي ألح عليها ! بمفست حين تمييز الطبقة الرمزية للغة عبر أن ما يثير الانتباه هو ويستدعي التساؤل هو ما هي هذه للقراءة الرمزية؟ ألا يتعلق الأمر بالأحرى بفرض ما سمعت ماروت برموية للعمل الأدبي؟ وبالتالي البست كل قراءة للرمزي. ومهما خلقنا بين العلامة والرمز قر ذات طابع مرميوسي. تتجاوز بشكل أو بآخر، كل انفلاق في النص⁽²⁴⁾

من البديهي أن إيمان بارث بالطابع المفتوح للعمل الأدبي (الذي يشيد به 1. إيكو في تطويره للعمل المفتوح)⁽²⁵⁾، هو الذي يعرنا إلى فهم ذلك الانفلاق في النص انفتاحاً عليه وعلى وجوده التحليلي اللغوي المحسوس. بيد أن تلك الخاصية الرمزية تتهدى منذ البدء باعتبارها خاصية دلالية معاملة لتعدد المعاني، وصداية للحرفية كقيمة مطلقة في النص؛ وهو المنص الذي يجعل للطائفة بين العلامة والرمز مطابقة فصفاصة جداً. إن الرمزية هنا، وكما يدافع عنها بارث، ذات علاقة مباشرة بالقراءة والقدارئ، وإن كانت توجد في النص ذاته. وبما أن لا نص يوجد بغير عملية قراءة فإن رمزية النص الأدبي تعود إلى ماهيته اللغوية من ناحية، وإلى تشكلات معانيه من ناحية أخرى وليس بدافع بارث عن مشروعية الرمز إلى جانب اللفظ (العلامة)، والنبذة التي يمتلها هذا

مكتفياً بذكرنا بانتماء الرمز إلى نظام آخر غير السيميائيات (دات الانتماء الفرنسي طبعاً)⁽²⁴⁾ وبما أن الرمزي دعوة إلى التأويل، فإن النموذج الذي يقدمه لنا تودوروف (وبعد إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعيد أيضاً بالربط للنسب بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهرمينوسي المعاصر، ويقضي أي تعارض مطلق بين هذا الأخير والتصور البنيوي في مراحله الأخيرة. أفلم تكن دعوة بول ريكور، إلى التفريق بينهما، والمزج بين محطتهما، دعوة فلسفية إلى هذا التلاقي الخصب؟

الرمز والضرورة التأويلية

يعتبر تودوروف أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يمتدح من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معاً في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستشارة الرمزية *evocation* symbolique من ثمة، فالملكي لهذه الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرمز⁽²⁵⁾ إن هذا التصنيف يؤسس من جهة للتواضع الجوهري بين الرمزية والتأويل، وهو التواضع الذي يختلف على محوريتته في تصور بول ريكور، ويؤكد من جهة ثانية جدل الإنتاج والتلقي، فيما يوصل اللغوي بالالفوي من جهة ثالثة هكذا يفند الرمزي محضاً مركزياً للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى للجازي، وما يحتويه من تضمين وإيهام وتصوير بلاغي

كيف يفرض التأويل الرمزي نفسه إذاً في مجال اللغة والنص الأدبي؟

حينما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويلياً، فالتأويل بينهما يعمل في صلب الاستشارة الرمزية. غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضاً من رغبة المتلقي وإدراكه إن التأويل الرمزي يحدو

استراتيجية تأويلية منطوقها للتلقي وموقعها للنص، وهو ذلك رمزية بالذكاء الهرميسوسي للتأويل، ويصبح نص ما أو خطاب ما رمزياً، يذكا من اللحظة التي نكتشف فيه معنى غير مبلشر عبر استعمال التأويل⁽¹⁾.

فولانية الرمزية النصية داخل النص نفسه تدين للفعل الهرميسوسي بالكشف عن وجودها لكن العور الذي يلعبه هذا الفعل ليس نجراً اعتباطياً من الاستجابة القصوى للرمزية، بقدر ما هو في نظرياً توافق ضروري بين رغبة التأويل والرمزية للكامنة في النص بهذا المعنى فقط يمكن فهم هذا الإطلاق في تصور تروبولوف، فالقرار التأويلي محكوم بتلازم سيائلي بين الرغبة الهرميسوسية، باعتبارها عملاً تحويلياً، وبين المعنى الرسمي للنص، الذي لا يصبح بدوره رمزياً إلا بفائسيه معينة يتدخل فيها بدوره غير هلاكة معينة (إحالية) بما هو خارج للغة (المرجع والذات المرونة)

سوف تجد التصور نفسه لدى امبرنو ييكو غير أن دعوة هذا الأخير للفصل بين السيميائي والرمزي يحمله بخصوص النمو الرسمي مجالاً للممارسة الرمزية فامتداداً من تصور بداولي وأصبح يذبح أيكو النوع التميز للقامم والتأويل ولعالية قراره يتحوّل لامتغاله على المعنى من الاشتغال الدلالي إلى الاشتغال الرمزي بهذا يغدو الانزلاق من حيز الإدراك التركيبية والدلالي إلى حيز التلقي (ومعاً إلى حيز الإنتاج) تجاوزاً إرادياً للمعابة النصية وتمامياً عما يقبل أو لا يقبل التأويل فيه، وكان هذا التصور يعتبر أن كل قرار تأويلي يكون بالضرورة قراراً حاضراً للرغبة الإرادية وحدها إن هذه الصورية المطلقة هي التي يوضحها أيكو بقوله طيس النمط الرمزي بالصورة طريقة إنتاج، إنه دانساً وفي كل الحالات، عملية استعمال للنص، قابلة للتطبيق على كل نص، وعلى كل نوع من النصوص، وذلك بفضل قرار تدلوي (أريد أن أقول رمزياً) يُنتج في المستوى الدلالي وظيفة سيميائية جديدة، عبر إلحاق كميات مضمومية جديدة فانقة الاتمعد وموتقة لموقع التلقي وإشراكها بالتصويرات الموجودة قبلاً، والتي

تتمتع بصحة سنني إن خاصة النمط الرمزي تكس في أننا إذا امتنعنا عن تطبيقه، فإن النص يحتفظ بمعنى مستقل، سواء في مستواه الصرفي أو للتصوري (الإنشائي)⁽²⁷⁾

إن سلطة القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي يمنح القارئ المؤول عصا موسى سحرية قادرة على تحويل كل ما تمسه أو تمسه، إذا شئنا القول، قوة كيميائية تصفي على كل نص، ويؤون تمييز، طابع الرمز والرمزية فالنمط الرمزي لدى إيكو لا ينحصر في نوع من العلامات لها مرجعية أسطورية أو لاهوتية أو ميتافيزيقية، وإنما هو فقط صيغة خاصة في الإنتاج أو التأويل الرمزي⁽²⁸⁾ هكذا ينقسم النص إلى فرصة صيغة مطاة، مشتركة بين وصفيي التواصل الرمزي والمواصل السيميائي، وإلى صيغة قابلة لأن تحصى لتكشف رمزي غير قرار التأويل، بعض الخطر من الإمكانية الذاتية والصيغة لذلك فإمام وجود المؤول لا تصمم أي قوة تصفية على ممارسة التأويلية أما الإنتاج الذي يتحدث عنه إيكو فلا يعني أبداً إنتاجاً صفيًا رمزيًا بقدر ما يخص الممارسة الإنتاجية للنام بالتأويل. باعتباره المؤول عن أصل، الصانع الرمزي على النص، الذي يعمل - في غياب التأويل - محتفظاً بطابعه السيميائي السمني والمقابل للتطبيق إن النمط الرمزي، بهذا المعنى، لا يعين نمط علامة معين، ولا صيغة إنتاج علامي معينة، وإنما هو يعين فقط شكلاً من أشكال الإنتاج، أو التلقي النصي وهذا يعني أن الاستعمال التداولي للنص في صيغته الرمزية إنتاج لنص معابر للنص الأصلي، الشيء الذي يؤكد مقولة الافتتاح والنبس التي تحدد طبيعة النص⁽²⁹⁾، ويوصل مفهوم النص هذا بكل استراتيجيته التأويلية، عن النمط الرمزي للتأويل فالنص بالنسبة لإيكو، باعتباره سلسلة من العناصر التعبيرية يتطلب التحيين actualisation من قبل المرسل إليه إنه تسبيح من الفجوات والشقوق والقفزات والبيانات التي تستدعي فائض معنى يملك القارئ للنص⁽³⁰⁾ فالنص يفصح بهذه الطريقة القارئ حرية للتأويل،

في الآن نفسه الذي يشهد إلى هامش الأضحية إنه منتج يكون مصيره التأويل بالضرورة جزءاً من البنية التكوينية ولا شك أن توليد نص ما يعني، في هذه الحالة، تشغيل إستراتيجية معينة يكون توقع تحركات الأخر (كما هو الأمر في كل إستراتيجية) جزءاً لا يتجزأ منها

نستلأنا من هذا التصور يفقد النمط الرمزي تجاوراً واضحاً لتلك الاستراتيجية وهو يتلام مع التصورات الهرمية التي سينتقدها لاحقاً في كتابه حدود التأويل⁽³⁶⁾ وبالرغم من أن إيكي لا يصق العلاقة التي يمكن أن تقوم بين التأويل الرمزي والتأويل السيميائي، إلا أن الطابع الاستعمالي للآل يجعل منه فعلاً خارج الاستراتيجية النصية التي تفتقر تمازجاً بين المؤن والنص. إن مؤنلاً من حد الصنف نسي قارئاً موهباً⁽³⁷⁾ إنه قارئ من نوع خاص خاضع مطلقاً لرغباته التأويلية، ولا ينفذ معنى الاعتقاد للصنف ومقاصد المؤلف بل إنه لا يعترف أبداً بالتعاين النصي هذه أنقارفة ضرورية لإدراك تغير النمط الرمزي لدى إيكي. وهو تصور يهمل بشكل واضح بين القابلية النصية للتأويل، أي العناصر الدلالية التي تستدعي تدخل المثلي وبين التدخل المطلق للمؤن الرمزي الذي، كما يبدو ذلك، واضحاً لا يعبر الانتماء سوى لاستراتيجيته التأويلية الخاصة، ولا ينظر المؤلف كاستراتيجية نصية من ثمة يبدو الاختلاف كبيراً بين التأويل بوصفه فعلاً للقارئ، والتأويل بوصفه مؤنلاً ودوياً الأول لأن مشروعيته نصية والثاني لأن مشروعيته تدلالية.

هذا بالضبط ما سيدفع بايكي إلى الدعوة إلى حدود للتأويل تمكن من ضبط الممارسة التي يتفاعل بها القارئ مع النص وهي دعوة ستتم انطلاقاً من نقد واضح وضمني لأطروحات كتابه للعمل المقترح الذي يفترض لانهائية تأويلية. لنترج على نقد منهجي لكل الاتجاهات التي تتسابق مع هذه الأطروحة سواء كانت قديمة أو حديثة أو معاصرة⁽³⁸⁾ إن حدود التأويل تعني انتباه مجموعة

منسقة من الخطوات، بشكل كتاب للقارئ في الحكاية عرضاً منهجياً لها

ويمكنها أن تفهم أكثر هذا التصور، إذا نحن استنام على التواصل التداخلي، وبالأخص ما يعرف لدى منظري لسانيات التلغظ بالمؤدى *presupposition* والمعنى المضمن *subtending* فالؤدى يرتبط بالدلالة الأصلية للملفوظ وهو معنى مشتق فعلاً من القول⁽³⁰⁾ أما المعنى المضمن فهو معنى مضاف إلى المعنى الأصلي (العرفي) للملفوظ، يمكن الاتفاق عليه بين الباث والمتلقي ولكن بمجرد ما يبدو هذا المعنى جارحاً أو محرّجاً، مثلاً، يمكنني أن أنسحب وراء المعنى العرفي الكلامي، وأن أترك للمخاطب مسؤولية التناول الذي يمدحه له، إن إمكانية الانسحاب هذه هي التي تشكل كل حفظ للملفوظ ذي اعناسي للصفة خلافاً للمؤدى، إذا، والذي يحتم دلالة تلك في صلب الملفوظ ولو بصيغة غير صيغة الدلالة، لأولى المطروحة، فلز المعنى المضمن يفضح لتلازم المعنى المؤدى به مع وضعية المتلقي، إنه معنى موضوع بين قوسين يلزمه القرار التأويلي والتقبل كي يملك وجوده في السباق التواصلية من ثمة فهو ونحن بالمتلقي لتأكيد وجوده أما الباث فهو يختار بين أن يشبه أو ينفى، حسب الرضعية التواصلية

وهو أن المعنى المضمن هو طابع تخطي حاصص أربعة القول وتصد الذات التلغظية، إلا أن المتلقي يجعل منه معنى فاعلاً إذ يقوم بحساب توافقي، معقد وتاج⁽³¹⁾ ولا يحطن في تحسن المعاني الإضافية النصيقة بالمفوضات التداوية هكذا يفكر بإمكاننا مقارنة مفهوم للتأويلي السيميائي بتأويل المؤدى، والنمط الرمزي للتأويل بتأويل المعنى المضمن. يشجعنا على تلك ارتباطات التأويل الرمزي لدى المتصوفة بالباطن والمعاني الإضافية للثبوتة في مجاري المعنى للدخلية والتي لا يدركها إلا الراسخون في العلم.

لكن إذا كان يمكن يصح جانباً التأويل الرمزي، فإن توبوروف سوف ينظر له في قلب المجال الدلالي السيميائي الأدبي، وبالعلامة بين وضعية الإنتاج نفسها فيعد تحليل مجموعة من المظاهر اللغوية والأدبية المرتبطة بما ينقته

بالاستشارة العزيمية، يعتبر هذا النقاد أن تلك الاستشارة قليلة لا تقاس على
مضمون المفاوضة وأعلى وضع فعل التفاوض ذاته موضع تساؤل. وإن الاختلاف بين
الوجهتين جذري، ففي الحالة الأولى يركز المحاطب على موضوع المفاوضة
ويصيف له مضموناً على المستوى نفسه وفي الثانية يتم إدراكه بوصف فعلاً، لا
وسيلة لنقل خبر معي، من ثم فإن التضمين implication بهم ذلك الذي يتكلم، أي
الذات وليس الموضوع⁽⁴¹⁾

يرتبط هذا الجانب بما يعرف لدى علماء اللسان بتحليل الحطاب، أي ربطه بملوح الذات المنتجة للكلام عبر أنماط حضورها فيه. لهذا يمكن الحديث عن مدلولات لأوعية أو لإرابية بسبل اللتلف، بعض القنادر الذي يمكن الحديث عنه عن قصيدة واعية وعياً إرفاقياً نجعل الحطاب محملاً بدلالات لغوية وسياقية تدل على المعنى التي يتردد في توصيلها¹ من ثمة فإن التضمين المتمثل بالتلفد حاصر بالصورة في كل استشارة ومؤزفة بهذا الشكل يفتح توفيق الرمزية بتأجده لإنتاج التضمين (عكس ما يصر على رفضه في الفترة نفسها² إيكو) لتحتل بذلك التضمينات ثم السحرية - بوصفها اشتغالاً على اللغويات وفعل التلطف - في تصيد للبناء للمؤري ومع أن التضمينات لا تشغل كلها في البناء المؤري، كما يرى ذلك إيكو، إلا أنها بحرقها لمقامات التواصل تحتلنا على محاولة إدراك وفهم ما سعى للتكلم إلى قوله³، وذلك بهدف إعادة ربط النصلة بى طرفي للعلاقة التواصلية التي يشكل النص محورها الأساس، وبالتالي تحقيق التفاعل أو الفعل المشترك النصي. لهذا التفاعل لا يعني تحجيز ثوابي الذات الأبهريونية للتلطف وإنما المقاصد الخمسة بشكل افتراضي في اللغز⁽⁴⁾ بهذه الصورة يغدو قرار التحويل المؤري قراراً يرتبط في بعض الأحيان بالجانب للتصدي الإنتاجي، الذي يفرض وجود بعض الدلالات التي تستوجب من جانب القارئ الشبابة والذكاء الأهرموسي. إن النص، بهذا المعنى، مجال حضور الذات للمنتجة وحولتها الاستراتيجية بيد أن التساؤل الذي

من قبل من أخرى تشكل انصافاً من الرموز، مما جعل التواصل يمر بتساق
رمزية لا يتساق من العلامات⁽¹⁷⁾ إن هذا الاختيار النظري الذي يتم تعميمه
على كل تواصل اجتماعي هو الذي يدفع بالباحث إلى مطالبة التسميات بأن
تغدو رموزات. لذا فإن عملية الترجمة التي يتطلبها هذا التحول تنصب على
إنماج ما كان يعتبر تقليدياً مجال العلامة في مجال الرمز، لبلورة مفهوم جديد
للتأويل الرمزي. هذا الفعل الأخير يغدو في الآن نفسه مرافقاً ومتجاوزاً للفهم
والوصف. مرافقاً لأنه يتضمن ولو بصورة ضمنية التحليل الدلالي، ومتجاوزاً
لهما لأنه يتابع أفق الاستقارة الرمزية

وإذا كان تودوروف قد بنى تصور للرمزي على مفهوم المعنى اللغزاني
«*is indirect*» (ومن ثمة على تعقيل الجواهر البلاغية) وأمسك جيداً بهشاشة
الفارق التقليدي بين الرمز والعلامة فإن لنكو برى إلا مبرر يكس وراء الخط بين
السمعياتي والرمزي. لقد اضطرت هذه العملية لتودوروف - التي أجمع تحت
مفهوم الرمزي كما يعلق أليك - كل ما يستثير التأويل ويستخرج من قبله غير أن
هذه المسألة حاصية مميزة للسمعياتي عموماً⁽¹⁸⁾ من ثمة يغدو د¹ طابع رمزي
كل ما يبيح التأويل ويحقق المعنى الجاري سواء كان د¹ مبيح بلاغي أو كان
يتنحى إلى مقام التواصل كالتضمن *implicature* مثلاً لكن إذا كان الأمر كذلك،
فإنه بإمكاننا، تبعاً لتصوري أليك وتودوروف في تكاملهما وكذا في تعارضهما،
أن نبحث عن السمعياتي في الرمزي، وعن هذا الأخير في السمعياتي، ولعلنا
انصيافاً مع لعبة تستهدف بها فلسف الحدود المنصوبة بينهما لكن لننتج الآن
صوب منظور فلسفي ولح بالبحث عن التداخلات بين العلوم والمعارف، ويقوم
بذلك بحق الفلسفة وبالطابع العلمي للسميات، علماً نجد في تصور بعضنا مما
يخرجنا من هذا النقاش الشبيه بما يعرف بالإخراج *aporia* في الفلسفة

إن ما تحصل إليه تودوروف لا يختلف في مجمله عما باوره واستثنى حقيقة
ومتابعة، الفيلسوف الفرنسي دو الأصول الفينومينولوجية «بول ريكور» في وقت

كان اختيار المقدي لابناني يلهث وراء وراء فقد عتصاف مع النصائيات الصورية فالمرجعية التي يستلها هذا التصور في الدراسة الرمزية لا يمكن أن تستهجن بها إلا نظرة سيميائية ذات منحنى تصنيفي ولوعمائي أولها موقف من الرمزية⁽⁵⁰⁾ وبما أن المنظور الرمزي الذي بدوره ريكور يطابق كلية التحديد الذي يقدمه له إيكو، فإن خلفية التمازض بينهما تقصص عن بدايتها

في مقابل الفراغ الذي يميز العلامة نظراً لطابعها الاعتيادي، يتميز الرمز، في نظر ريكور، بخصوصية امتلاكه plénitude باعتباره لا يكون اعتباطياً بشكل كامل، فهو ليس فارغاً، لأن هناك دائماً مساحة من العلاقة الطبيعية بين الدال والمحلول فالرمز إدراكاً علامة، لا ككل علامة يقصد به وراء الأشياء، وذلك حسب مقصد ثنائي فبذلك أولاً «مقصية الحروف» والتي شأنها شأن كل مقصية دالة تفترض بناء العلامة والدلالة الاصطلاحية أم المقصية للثانية فإنها تتجاوزها لأنها تفتح الامتلاء «الرمزي» سواء سماء تهوروف عملية الترميز إن هذه البنية اعصية الشائبة للرمز هي التي تشكلت في اختيار ريكور للتجديدي، ذلك أن الرمز - كما يفهمه هذا الأخير - يتوقع به تصويرين متباينين، تصور عام يعتبر «الوظيفة الرمزية» هي الوظيفة العامة للوساطة بين الوعي الإنساني وعوالم الإدراك والحطاب فالرمز والرمزي يحدون هذا مرادف لنواحي والثقافة، وذلك هو تصور الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر. وتصور تقليدي للرمز تطور مع الهرمينوسيا وبنيميدولوجيا الألبان، ويبدئي على مبدأ للتناظر البسيط بين الرمز (السماء مثلاً) والرمز (النهاية الوجودي)، أي بين الفيدفي والوجودي، وذلك هو الإرث الأفلاطوني والأبني

إلا أن ريكور لا ينساق وراء هذه العمومية، ليحدد الرمز بوصفه «تصيراً لسانياً ذا معنى مزدوج يتطلب التحويل، ويغدو التحويل فعل فهم يدوم فك الرمز»⁽⁵¹⁾، ففعل التحويل تبعاً لذلك، يشكل الضرورة التي من دونها لا يوجد الرمز ولا الرمزية فإذا كان الرمز يشكل التواء لغويًا محكومًا بالليس واللازواج،

في التناول هو مكافئ للمعنى المزدوج، الذي يشترط تضم الرمز في التفاعل والاستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكيد، ويمارس فيها التناول شبكة تخميناته وحساباته للتحقيق إن هذا الترابط المعنوي هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لكل الطرفين، وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانات التي يتيحها للتناول، وهكذا فإن العلامات الرمزية كثيفة *opiques* على عكس العلامات التقنية الشفافة كل الشفافية والتي لا تقول إلا ما ترغب في قوله فالنص الأول أو الحرفي الظاهر لا يستهدف إلا في المعنى الأول هذه الكثافة هي التي تشكل العمق الذاتي للرمز.^(١١)

حين يستعيد مول ريكور مفهوم النشاط ذاته في تحديد الرمز، فإنه يقوم بذلك عبر نقد وتحويل للنشاط التقليدي الذي تم عبوره بمثل الرمز إلى حد الآن. فالنشاط في صورت الحبيبة يعني أننا لا نطلق من ساحة أو حطوة المعنى «المجاري» الثابته وإنما مدو هذا المعنى عبر المعنى الحرفي لأنها نصيا هذا المعنى (الحرفي) ومثله وتجاوزته عبر قوته التي تدفعنا إلى ذلك فالمعنى الرمزي يتشكل إذن لدل المعنى الحرفي ويمر به باعتباره منتج ذلك التناظر ومصدره الأساسي^(١٢)، إن الرمز بهذا المعنى الأصلي الأجنبي يوجب لما معنى إضافيًا يدعونا للتفكير والتفكر، ويتطلب منا إنشاء نظرية للرموز.

يقوم ريكور، سمياً وراء رسم المعالم الأروية لتلك النظرية، بتحديد معالم نظرية هومينوسية خاصة بالرمز والتناول الرمزي، وهي نظرية ذات طابع فلسفي تلمس reflexive تفكر في الرمز بالنظر إلى قدرته على الانفتاح على التناول، وتنتظر لهذا الأخير في قدرته الكبرى على الكشف عن تناغم للرمزية، إذ لكي يتم التناول، أي تناول ما يقوله النص، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمصاحته^(١٣)، أي أن ينتمي إلى أفق النص عبر تواطؤ صردي لاتباق الفعل التأويلي، ويمر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع التي اقترتها العقلانية الوضعية بجميع صورها.

البلاغى والزمى

تمثل العلاقة بين البلاغي والرمزي عقد العلاقة بين السيميائي والرمزي
 فإذا كان الرمزي يعاني من مشكلة حدود وفتح من اللاتحدد معناه، فإن ذلك
 اللاتحدد في الكائنات والاتفاق يجعل منه مجالاً يتراوح بين اللغوي واللافي
 إبه محمول اللغة ومجهولها في الآن نفسه لذا فإن موقعاً من هذا القبول هو
 الذي جعل تودوروف يعترف بأن الكثير من الخصائص التي منعت بشكل عام
 العلامات كانت ستعود للمرموز^(٤٩)، مؤكداً أن الهيمنة الإستمرارية للسيميائي
 تتسم بالكثير من الغلظة

وليس من شك في أن الاعتراف بدور الرمزية وأهميته، هو الذي ساعد
 جعفر البلاعة من شريفته **الأدبية**، ليستعيد للبلادي صفة الشمولية غليست
 الصورة البلاغية **ع** حكرًا على قشرة لغوية واحدة بل إنها تشمل للممارسة
 اللغوية بكاملها، وتتعدى اللغوي إلى كل الأساليب الرمزية البلاغية كالأحلام
 والتعبيرات الجسمية والتصورات للمعنوية والحياة الأبرشية^{١٢} هكذا يمكن
 الحديث عن علاقة برؤية بين البلاعي والرمزي تجسد له، هما ببلاغة الأحلام،
 وبالعلاقة الداخلية في التصور الإنساني النفسي منه بالأخص.

لقد كشف في بفتنست أ ب الطريقة التي يحل بها فرويد الأحلام ومخططاتها، تعود في صورتها وعمقها إلى المحدثات البلاغية للتداولية فيبى الترمسية للأخوية وورمية الأحلام ثمة تناظر وتشابه كبير جداً فإذا كان الحلم، باعتباره صياغة للغة حكاية للعصامين الترمسية للأمية، يقوم بالجمع بين عناصر ومكونات مختلفة، بل متناقضة، فإن عملية الجمع هذه تضعف، في نظر فرويد، لعملية تنظيمية ينفذها بالتكثيف والتحويل أو التلق، وليسها بالشكل التالي «يمكنا إذا تحديد هذا الأخير (اشتغال الحلم) بالقول بأنه ليس سوى مثل للأفكار الواصلة إلى مضامين ظاهرة. ينتج عن ذلك أن اشتغال الحلم لا يكون أبداً ذا

طابع إبداعي فهو لا يتخيل أي شيء خارج منه، وهو لا يصدر أحكاماً ولا يتحكم في أي شيء، ففعله يمكن في التكثيف والتحويل والتبديل لكل المواد التي يحتوي عليها الحلم، وذلك بهدف صياغة تمثيل إحصاسي، ينضاف في الأخير، لذلك للعمل التلقيني، وهو عمل ملحق...⁽³⁶⁾

يتكون الموضوع الأساس للحلم من مجموعة من الرموز المتناثرة واللامعقولة الآتية من عمق اللاوعي من ثمة، يكمن ما يسميه فرويد عمل أو اشتغال الحلم في سيطرة تحويل تلك المواد إلى حلم ظاهر، أي إلى صورة حالية وهي صورة لا تكتمل إلا عبر فعل تركيبي خاص بين عناصرها، بحيث تمنح العالم كيانات مجيبة جداً قريبة أحياناً من الكائنات الأسطورية هاتان العمليتان تتمش بشكل متزامن، فإذا كان المصممون الذهني للحلم يتحكم بكل عناصره في الصورة البهائية التي صنعها لها للتحويل والتكثيف، فإن للنشاط الحلمي لا يحدد شكله الرمزي لا عبر عملية نظم للرموز بحيث تأخذ صورة متكاملة قد تكون أحياناً عامضة وهشة إلا أنها تملك سطوتها الخاصة، وبما أن الحلم في جوهره مظهر مقنع وتحديق لرميزات مكونة⁽³⁷⁾، وبما أن طابعه الرمزي لا يحتاج إلى توكيد، فإن الاهتمام المتيق بتأويله قد أفرر مصنفات كثيرة، في تعبير أو تفسير الأحلام، لم يأت التحليل النفسي سوى لنهجها صورة مبنية على تحليل لليات اللاوعي

في بحثه في التماثل بين اليات اشتغال الحلم والعمليات البلاغية، ينطلق بطنست من الكشف عن التناظر بين الرمزية اللاواعية ذات الطابع المقليل والمبعد لسانتي وبين قواعد القول اللغوي⁽³⁸⁾، غير أن هذا التناظر يظل جرتباً، ذلك أن الرمزية التي اكتشفها فرويد ذات سميات خصوصية مختلفة عن الرمزية اللسانية ومن بين هذه الاختلافات التي يركز عليها بطنست عمومية وكونية الرمزية اللاواعية، وتميزها بغنى للحوال وأحادية المدلول إضافة إلى تراطيب اللوال وذلك للذلول بعلاقة «تخفير» إنها تستعمل أيضاً صياغات أسلوبية كما

تلك الموجودة في الخطاب هكذا يحطّص بتنفست إلى أن «اللاوعي يستعمل» بلاغاً، حقة تتميز، شلتها في ذلك شأن الأسلوب، «بصورها» من ثمة فإن اللانحة اللقيمة للوجه البلاغي توارث لائحة ملانة للسجلين للتعبيرين معاً⁽⁵⁰⁾

فمضامين هذه الرموز العلمية تستعمل التحويل الاستعاري والتكثيف الكياني، أي الذواين للتحكمة في إنتاج الاستعارة والمكانية كما حددها جاكوبسون، أما تعبيراتها، فليها تستعمل طرائق أخرى كالإيحاء، والمحفز وغيرهما بهذا المعنى يمكن للمحدث أن أسلوب روي له ممددات وقوانينه ومنطقه البلاغي الخاص.

لقد فتحت هذه المقالة، بدون شك، أمام القاصي الفأ جديداً يوسع تصوراته للرمزية عبر أن هذا التفاعل النظري في طابعه الهيكلي بين المجالين الرمزي والبلاغي، لم يجد ذاتاً من يصعب فهمونه إلا أن منطلق بيفسست هو الطابع الرمزي للغة في مادتها ومنظراً للشعرية كغيرها جثيت بقاوم هذا التوجه، ويبحث عن إمكان بلاغه حصريه إن جثيت يمتد إلى عقلانية البحث النظري كامة في البحث عن الحدود لا عن الانفتاح⁽⁵¹⁾ وبالرغم من أن تلك البلاغة الحصرية، هي، بشكل ما، رد على ما يسميه ياعثو مجموعة لبيع بلاغة عامة⁽⁵²⁾ فإن طابعها الضيق والحصري يجعل منها شعرية سرديّة أكثر منها تحليلاً بلاغياً.

لقد جاءت هذه العروة الحصرية إلى التراث البلاغي والتفكير في منه طابعاً أسلوبياً جديداً يأتي كتحاول لتجاوز مرحلة طويلة من التفتيش والتهميش الذي مارسه الدراسة الأدبية على البلاغة تدريجاً وتقليداً، بحيث يمكن الحديث عن عملية عزل مقصوده⁽⁵³⁾ لذا، انطلاقاً من هذا التصور الأدبي البلاغي الضيق الذي يربح في تحديد هارم لتقوم موهبه، يدع جثيت إلى الحد من التعميم الذي يمكن أن يفس مفهوم الصورة فيجعلها تطول بشكل

فوضوعي عموم المجال الأدبي، والحنتر كذلك من التحويل الذي يمكن أن يمارس على مفهوم الرمز. فالخطر يكمن في توسيع مفهوم التناظر الذي ينهض عليه الرمز فيغطي ويفتح بذلك كل نوع من أنواع العلاقات الدلالية (الرمزية منها وغير الرمزية)

إن التحويل الذي يبيده جنيت لا يكتسب مشروعيته إلا ضمن الرغبة الأكيدة في الحفاظ على انغلاق المجال البنيوي للتحليل وموضوعاته. هذا الانغلاق الذي بدأ جنيت نفسه في السنوات الأخيرة يجرّج منه بالبحث في عتبات النص وتداوليات التحصيل الأدبي وعلاقة الشعرية بالصناعات.

على عكس ذلك سعت أبحاث مجموعة ليبج إلى دراسة البلاغة حينما وجدت، لوجود البلاغي بذلك أداة منهجية ونظرية وموضوعاً للدراسة في الآن نفسه. وهو ما أدى، استلهاماً من المذهب الصنعية للمجموعة إلى خلق بلاغات خاصة وجوهرية، تمجبة بتأكيد الفاعلية العامة للموجه الكلاسيكي البلاغي

في إطار هذه البلاغات الجوهرية ويتوافق مع النتائج التي توصل إليها بلفنسنت في دراسته بلاغة الحلم لدى فرويد. سوف ندرس المجموعة نموذجاً إنجليزياً من تفسير الأحلام، للكشف عن المنطق البلاغي الذي يتحكم فيه وفي طابعه التفسيري، وكذا التوليوي والرمزي تؤكد الدراسة على أن تفسير الأحلام لا يخضع للمصنفة، وإنما يتلام، على الأقل نظرياً، ويتفق بشكل صريح مع قواعد اليلامة التقليدية^(١٦) غير أن هذا الموضع من التفسير، على عكس التوليولات النفسانية لا يعطي أهمية للحالم، ويستعمل الصور أو الأوجه البلاغية على مواءمها لتلق

إن العلاقة التي يتم إنفاستها هنا بين البلاغي والرمزي تنم عن خلطية معادية للرمزية النفسانية. ذلك أن فرويد، في نظر المؤلفين يختزل عمل الحلم في بعض العمليات المجردة التي تحتل فيها الاستعارة حيزاً كبيراً، ويحتقر، إضافة

إلى تلك التحدّد الخارجي للرمز^(٥٣) وهذا ما يفسّر التفصيل الواضح لتفسير الأحلام القديمة على النموذج التوليّمي الذي يقترحه فرويد. إن تفسير الأحلام من وجهة نظر سيميولوجية مثال رائع على البناء البلاغي الذي يدخل هذا المرافف أو ذاك، بغية الشرح والتوضيح. إن هذا يسمح من جهة أخرى بفهم أحد الأسباب الكامنة وراء هشاشة للتفسير الجديدة التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالتفصيل النفسي^(٥٤)

تعود تلك الهشاشة إلى استمّال قواعد بلاغية من قبيل الالف (anaphore) والتجانس (synechisme) والاستمارة (anaphora) والكناية باعتبارها كصور المفصلة في تفصيل الأحلام، واستثمارها بشكل محدود مما يدل على فقرها السيميولوجي الذي يجعل الاعتباطي إلى ضرورة غير اللجوء إلى التوجه البلاغي المفضل.

وإن كل هدف هذه الدراسة يكمن في تبيين كيف تظهر شخصية المهد الفكتوري في المتخيل المدرّس. ومن ثم كيفية ظهور شخصية إيلس الفيدمي في نهاية القرن. نهضي في تفسير الأحلام لفرويد فإن متضمنها يكمن في مزج الطابع الرمزي عن الأحلام وتبيان ضرورة دراستها انطلاقاً من بلاغة جهرية ذات طابع أساسي معاصر، لتجاوز هشاشة وضعف التوليدات التقليدية والمعاصرة (ذات الطابع النفسي)

بين الإلفاء والاعتراف يجد المجال الرمزي نفسه في وضعية ملتبسة التباس طبيعة نفسه لقد تبدّى لنا أن السيميائيات قد سمحت إلى ضبط مجالها عبر إخراج الرمزي وتوليد في مجالها وفي الآن نفسه عبر ضبط موقعها وإذا كان المشكل يكمن في العلاقة والحدود بين الرمز والعلامة، فإن مسألة تحديد هوية كليهما تقف في خافية الموقف من الرمز هذا ما جعل تصور تولدوفسك، وتيمبل بول، ويكرز، يسعيان إلى إعادة النظر في طبيعة الرمز وموقعه

لتيبيان موقع المنهجية النظرية التي يقضي للرمز بمقتضاها من مجال الدراسة السيميائية

إن عمومية الرمز وأحترافه لطرافات لغوية وغير لغوية، يحوله إلى ظاهرة تستلزم ممارسات علمية متعقدة من علوم الأنثروبولوجيا إلى التحليل النفسي إلى اللسانيات هذا التعقد الذي يتسم به الرمز، وهذا الاتساع يحوله إلى مجال غير متحدد إلا أن هذه الوضعية لم تمنع من ذلك من التصدي لضبط مكوناته في المجال اللغوي وقد رأينا أن دراسات ريكور وتوليدوف قد انتهت للدور الذي يمكن أن يلعبه التصعيد في بلورة تصور ممكن للرمز وإضافة طابع المنهجية السيميائية عليه

بيد أن ذلك اللانحند، إن كان يبرر الطابع الرمزي للنص، ويمسح للتناول منهجية نصية عامة فبه مع ذلك يصرح بمشكلة جديدة لنظريات التناول. هل نخلط إلى هذه المحدث بين الدلالي والرمزي، أم جعل الرمز بعداً مضافاً إليهما؟. وبماذا من شأنه أن يملأ لحضور الرمزي في النص

- النمط النصي الذي يكون سبائياً أو مبدعاً من قبل المكونات الداخلية للنص، بشكل مقصود أو غير مقصود.

- النمط الذي ينتج عن التفاعل بين النص وصيغته الثقافي ومرجعياته العامة، أو بينه وبين المتكلم.

لكن هذه التركيبة نفسها تطرح مشكلة أخرى. هل الرمز يقبل هذه القسمة أم أن الأمر يتعلق بتدخل مستتر بين الصائت والخارجي، ولعبة مزايا بين الثقافي الجماعي والنصي اللغوي؟

المواش

1) Todorov, Symbolisme et interpretation, Seuil, 1978, p. 16.

2) U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit., p. 191.

3) انظر ابن منظور، لسان العرب، مادة: رمز وكذا العلامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 60.

4) Ch. S. Peirce, Ecrits sur le signe, Seuil, Paris, 1966, p. 122.

وبما أن ج. مولر لا يعبر عن طيف interpretant مع interprete الرأسي المتعارف عليه كالاتي فسلنا ترجمة للمصطلح الآن بالتأثر بمصطلح المؤيد للكلمة الثانية، المرجع نفسه ص 218 (4) نفسه، ص 24.

6) Eco, op. cit., p. 40.

7) T. Todorov, op. cit., p. 16.

8) انظر بهذا الصدد النقل الكامل لمالك بن نويرة، الكثير من الدنيا يا ابن آدم.

9) Jakobson, Essais de linguistique générale 1, Mouton, Paris, 1973, p. 18 et supra.

10) G. Deleuze, La Pensee supplee aux notions universelles, 1990, op. 110, 111, 2.

11) E. Holderlin, Jakobson, op. cit., p. 202.

Maimberg, Signes et Symboles, Les bases du Langage humain, A. et J. Picard, 1977, p. 43.

12) وهو نفس الرأي تقريباً الذي تقترحه ج. كريستينا في حديثها عن الانتقال من الرمز إلى العلامة انظر طبع النص، ترجمة فريد الزاوي، طوكال، 1991، ص 22-25.

3) مالمبرغ، المرجع لتفكيك، ص 25.

4) نفسه ص 22، وانظر أيضاً نقاش الذي يقيم به غريغوريوف لسمة المرجع والمتميز في.

"Synecdoques" in: Sémiotique de la poésie, Seuil, Points, Paris, 1979, p. 21.

13) يعبر به، ويؤكد معادل هذا النمط، يمكن الرجوع بالانفس إلى.

Le Cénit des interpretations, Seuil, Paris, 1969.

- (16) فريديريك ألجيج السابل، ص 20.
- (17) ومن المعلوم أن الرمزية التي تحدث عنها جاكفوسون في لوجال الصوتي، والتي أشرنا إليها سابقاً، تركز على دراسة هذه الصاكنات الصوتية التي يتطابق فيها الصوتي مع اللفظي.
- (18) ج. كريستيفا، علم النص، مرجع متكرر، ص 33.
- (19) J. Insteva, La Revolution du langage poétique, Seuil - Points, 1974, p. 35.
- (20) Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit., p. 200.
- (21) يارل بهذا الصدد «على التسميات التي تفسر رموزها»
- (22) "Synecdoques" in Sémiotique de la poésie, op. cit., p. 23.
- (23) رولان بارت، اللغة والمثاقفة، ص 43-44.
- (24) هذا ما عبر عنه بارت في تعريفه لـ **النص باللسان الهرمليسي**.
- (25) Eco, L'œuvre ouverte, Seuil, 1967, pp. 9-11.
- (26) ر. بارت، نقد والمثاقفة، المرجع المتكرر، ص 84.
- (27) المرجع نفسه، ص 93.
- (28) كما يحدد ذلك ويكرر في
- Le Cinéma des interprétations, op. cit., p. 286.
- (29) «Cinéma-A court» Dictionnaire ne sème de la théorie du langage 14-15, 1970, p. 343.
- (30) T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 17-18.
- (31) المرجع نفسه، ص 88.
- (32) U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit., p. 236.
- (33) نفسه، ص 237.
- (34) U. Eco, L'œuvre ouverte, op. cit., pp. 9-10, 35.

- 35) W. Iser, L'acte de lecture, une théorie de l'effet esthétique, op. cit., p. 321
- 36) U. Eco, Les Limites de l'interprétation op. cit., p. 49 et supra
- 37) القارئ السراج من الصورة التي يمثلها ويتوكلها النص أي تملأ فراغاته انظر إيكس، القارئ في الحكاية، مرجع مذکور، ص 69-68.
- 38) هذا التذكير في ذلك الجنود في القارئ في الحكاية، ص 330. وما بعدها لم خصص له إيتر مصفاً مستقلاً، حدود التخييل (1900) مرجع مذکور.
- 39) J. Ducrot, Le Dire et le dit, Mouton, Paris, 1984, p. 18
- 40) C. Kerbrat-Orechon, L'Énonciation, op. cit., 217
- 41) T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 57
- 42) نستعمل هنا مفهوم النص كما يستعمله ديكر. بيد النص على حصر لحظة النشاط وحيثما في القارئ. أما الدلالة فتشمل بالضرورة معزولاً عن سياق القارئ.
- La Dire et dit, po., pp. 180, 185.
- 43) U. Eco, Semiotique et philosophie, op. cit., ص 100-101
- 44) U. Eco, Semiotique et philosophie, op. cit., ص 100-101
- 45) هذه الواجهة هي ما يسميه ج. م. إيكس تشكلاً نصياً.
- 46) M. Adam, Le Text narratif Nathan L., Paris, 1984, p. 81 et supra
- لما يبرز في حيزها لا تشكلاً نصياً، بل تشكلاً متجهية تشريعية لها
- B. Tristram, "Nerval ou l'indétermination textuelle", in Poétique 60, Seuil, 1984
- 46) T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 29-30
- 47) T. Todorov, "Synecdoques", op. cit., p. 22
- 48) U. Eco, Semiotique et philosophie, op. cit., p. 204
- 49) ثلاثة الطريقة التفسيرية التي ينفذ بها إيكس تمرير رموز الرمز المرجع نفسه، ص 210
- 50) P. Ricoeur, De l'interprétation, Essai sur Freud, Seuil, Paris, 1965, p. 18
- (51) المرجع نفسه، ص 17
- 52) P. Ricoeur, Le Conflit des interprétations, op. cit., 294
- (53) المرجع نفسه، ص نفسها. وانظر أيضاً بولز الحسد

P. Racine, Soi-même comme un autre, op. cit. p. 302

54) Y. Todorov "Synecdoques" op. cit., p. 19

55) M. de Man, Les Métaphores dans la vie quotidienne. Minuit, Paris, 1990, p. 13

56) S. Freud, Le Rêve et l'interprétation, Folio - esquisse, 1983, P. 77, 79

93) المرجع نفسه ص 93

58) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale I, op. cit. p. 86

94) المرجع نفسه ص 86

60) G. Genette, Figures III, op. p. 23

61) Grégoire M. Rhetorique générale, Seuil - Points, Paris, 1970

62) P. Ricoeur, "L'herméneutique comme science de l'interprétation" in: Seuil 1970, p. 1-13

وكذا:

"Le Statut pragmatique du langage narratif" in: Psychologie, Seuil 1989

63) Grégoire M. Rhetorique - poétique - du langage, Seuil - Points, Paris, 1970, p. 1-13

64) نفسه ص 105.

65) نفسه ص 100

هيمنة غياب المرجع في النص الشعري

محمود الصنيع

إن الكلمة - أي كلمة - لا بد لها من مدلول (معنى معين) وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتهما فإنها تحول إلى دلالة. ويكون المرجع في هذه الدلالة هو التعميد المعجمي، والاستخدام الذي تعارف عليه الجماعة التي تستعمل هذه اللغة، الذي نتج من تواضع أصحاب اللغة على ثلثولات الخاصة بكل دلالة

وعندما تسجل للكلمة في جملة، فإنه قد بطوا على متولوها بعض التغيرات. وربما اكتسبت معنى جديداً بفعل علاقاتها السياقية مع مفردات أخرى، وبما تكون الإحالة المرجعية أيضاً إلى المعجم، وإلى التركيب النحوي (العلاقات السياقية)، ومعرفة عن العالم الخارجي الواقعي المترسنة فيه الظاهرة (القلوة فيه الجملة)

إلا أن للمشكلة الحقيقية التي نطرحها للدلالة في هذا الشأن، تكون عند دخول هذه الجملة في سياق تركيب لبي، وبخاصة في تلك التركيب التي لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي - وهو النوع الذي يغلب استذوله في التركيب الأدبية، وبخاصة الشعرية منها - فإن المرجعية

لأننا لا نكتفي بها ولا يحددها المعجم ولا السياق. ولا المعرفة بالعالم الخارجي. وإنما تحتاج بالضرورة إلى تحميل إمكانية حدوثها في عالم ما، وإقتراب ذلك يمكن ضرب الأمثلة الآتية:

۱- یاد - پند - سماء - سطر - شہر

ب۔ سب سے پہلے پڑھا۔

ج۔ اسماء تہکی وارض تستعم ہونڈا۔

إن القول لكل دال (كلمة) من كلمات الأمثلة (أ) إنما يعود في مرجعيته إلى المحجم، الذي يحدد الاستخدام أو الاستعمال المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة. وربما أحال لفظي «دبّول» إلى حيوة الشخصية ولكنها في نهائيتها خبرة ناتجة من معرفته بالمحجم والعرف اللغوي

أما متقول الكلمات في المثال (ب) فإنه يقتضي العودة إلى المعجم من جهة وإلى السياق والمركب المعجمي الذي تعود مرجعيته إلى العالم الواقعي من جهة أخرى.

ولكن في مثال المجموعة (ج) هناك علاقة لغوية، ولكنها علاقة لغوية لا تفهم بإرجاعها إلى العالم الواقعي، أي أن المرجع هنا ينتفي وجوده.

سماں ٹہکی و ارضی نعمتیں بہرہ رفا۔

هل يمكن أن يكون ذلك همزة من الحياة، أم أنه عالم متفعل؟

ماذا حدث في الجملة؟ ما الذي أحدث تغييراً في نفس المتلقي؟ وإذا لا يمكن إحالة الصورة إلى الواقع؟

إن مجمل الإجابة عن الأسئلة السابقة، تلخص فيما يمكن تسميته بـ المرجع، أي ليست هناك صورة حقيقية في الواقع تمثل القول.

فنعلمنا نقول: مثلاً **اللجنة لوطية**، فالمرجع هنا قد غاب به ذلك أنه لا يمكن إحالة، أو إرجاع هذا التصوير إلى واقع، ولكن الإحالة تظل في مرجعيتها متعلقة بغائب.

إن المرجع بهذا المعنى يضم كل لهنى والتراكيب البلاغية مثل:

• الاستعارة • الكتابة • للجهاز • الانحراف الدلالي

• ويضم كذلك **العالم الممكنة**

وهو المظهر السائد، والمصدر المشترك في هذه النسخ البلاغية جميعها، هو غياب المرجع فيها، ذلك أنها تعتمد على رسم صورة متخيلة لا يمكن إرجاعها إلى واقع حقيقي، وربما لا بد من إرجاعها إلى **عالم خيالي** (عالم ممكن).

فهل يعني ذلك أن في **علائق لغوية** يثرلر فيها غياب المرجع، تعتبر بمثابة **لغة شعرية** أو أنه يمكن للحكم عليها بأنها **شعر**؟

إن الإحالة في هذه البلاغيات جميعاً لا تؤخذ على إطلاقها، فهناك كثير من الاستعارات والكتابات والانحرافات دلالية، وغيرها من التعبيرات المجازية، نحياً بها، أي أنها أصبحت تمثل جزءاً من بنية التراكيب **اللغوية المستقلة** في حياتنا اليومية، أي أنها بتميز آخر أصبحت لا **تدل على عوالم متخيلة (عالم ممكن)**، وذلك لأن دلالاتها عند المتلقي أصبحت كلاماً عادياً يحيل إلى مرجع واحد ودلالة أحادية، فمثلاً عندما يقال: رجل أسد، فليس في هذا التركيب غياب مرجع، وذلك لأن التركيب أصبح يدل على القوة أصلاً، ونظمت مفرداته في سياق الاستخدامات اليومية العادية، ومثلها: رجل فيله المرجع فيها غير غائب لأنها أصبحت تدل على السمة المفرطة وهكذا.

ولكن في تركيب مثل: رجل نعام، فإن الدلالات قد تعددت، فهل المقصود

هو الجين، ثم للرجل، ثم للضعف أم - أم - ، ولذلك يمكن الحكم هنا بغياب المرجع، ذلك أنه لا يمكن تعديده بحال من الأحوال.

إن النظر إلى صيغة الاستعارة والكناية والمجاز بهذا الشكل لا يساعد على حل المشكلة الشعرية، وذلك لأن اللغة الشعرية لغة استعارية بطبيعتها، إلا أن الإشكالية - على ما يبدو - ليست في وجود استعارة أو كناية أو مجاز، ولكن الجهة المحدد يحمل هذه العناصر، أي **بإشتغالها في النص**. فالاستعارات والكنايات التي تحيا بها من مثل: الله موجود - رجل أسد - طفل قطة - بنت وردة - إلخ، هذه العناصر لا تمد كنايات أو استعارات ورغم وجودها اللغوي، ذلك لأن المرجع حاضر فيها، يمكن تعديده على وجه الدقة

إلى، فالانكسار على وجودها يكون وصح استعمال تقوم فيه الاستعارة والكناية بدمتها (بإشتغالها في نص) لم يكون صحيحاً، ذلك لأنه - في حالة وجودها لم اشتغالها - لأن تكون هناك علاقة نظرية بأية حال.

فما الحل حينئذ؟

الحل: أن الحكم بغياب المرجع، أي أنه عندما يغيب المرجع الذي يمكن إحالة الدلالة إليه، عندما لا تفسح للجمعية للتأويل الواقعي، عندما تتطلب أدلة لفهمها إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، وعندما تعتمد للتأويلات، فهذا يحدث غياب المرجع.

فالأسد مثلاً عند التقابل القرينة لا يدل على القوة، ولكنه يدل على شيء آخر، وهنا حتماً سوف تختلف الدلالة على الرغم من وجود استعارة، إلا أنها غير عاملة، فما السبب في ذلك؟

إن السبب يعود إلى أن لاختلاف الاستقبال هو الذي يحدد **حلل** الاستعارة الكناية السابق **الحيث** منها

ولكن في الاستعارات غير المعتادة، فإن عملها يقوم (تشتغل في النص) بصرف النظر عن مرجعيتها، ومن ثم فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة وليس على وجودها، فقد تكون موجودة بالفعل، ولكنها غير عاملة عليه فنحن هنا لا نحكم مثل حبان كوير، بوجود استعارة وكناية ومجاز (هل هي موجودة أم غير موجودة)، وإنما نتحكم على عملها (هل هي عاملة مستغلة أم غير عاملة).

إذاً تم استقبال استعارة وكناية ومجاز من اللطفي بشكل مباشر ودال، وعليه اتفاق من قبل مجموعة من البشر يتكلمون لغة واحدة، من هنا تبدأ الاستعارة في فقد عملها كاستعارة بلاعية لأنها تعتمد عند ذلك على أحادية ووضوح المرجح ولكن إذا ظلت الاسطورة تجعل ضمرتها عند عموم اللطفيين - بما يعني تعدد التأويل متعدد اللطفيين - فهنا نستطيع القول: أن للاستعارة وجوداً اشتدائياً في النص

فمثلاً الشاعر محمود درويش وهذا ينطبق على أي نص في قصيدة ديوانه هوية، عندما يقول⁽¹⁾

سهل لنا عربي

وراء بلالتي خمسون ألف

والطالبي ثمانية

وتاسعهم.. سبكي بعد صيفنا

لهذا القصبج

مجدد

لنا عربي

وأصل مع دلال الكرخ في محور

والطالبي ثمانية

فمضى الآن لا يهيم غياب المرجع، ومن ثم فقد يخرج هذا الكلام من إطار
الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر، ولكن عندما يستكمل درويش يقول:

لعل لهم رفيف الخيزر

والكواب والقطر

فهنا يمكن أن نحكم بغياب المرجع، ومن ثم فقد سئل الناص بالفعل في
إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر

إلا أنه ينبغي الوضع في الاعتبار أن هذا الغياب لا يحسب بالكم، أي أنه
لا يشترط بالضرورة أن تكون في كل جملة من النص، ولكن لو توافر في جملة
واحدة في النص، فإنه قد تحقق، والأسئلة على ذلك عديدة، مستحقة في كل نص،
يقول أمل دنقل في قصيدة «بطاقة كانت هناك»^(٢):

للفرن الثالث بعد اللاتني

لطارق الأخير

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوئى كان من خلال بابها يثير!

لطارق الأخير....

فمضى هذه اللحظة فإن المرجع غير غائب، ولكنه عندما يقول:

البحشة السوداء في الأعصاب كالفرس

فقد حدث هنا غياب للمرجع، ذلك أن الصورة سجلت في إطار العالم
للممكن، ثم تحولت إلى لغة مرة أخرى إلى طبيعتها في وجود المرجع

يضي على الجرس

سبحي.. سبهي!

ثم يهيم على العلاقة القوية مرة أخرى غياب المرجع
تراجعت في أذن: رحلة الصنوبر.

ثم يعود المرجع إلى الوجود
والمستطاع الرائد من الخلق
كانت هنا حيرتي

ثم يعود المرحح إلى الفياض
عوضها حطاب الأضياع.

وهكذا هي بقية النص، حيث النمط ليس إلى كم حجاب المرجع، ولكن إلى كلمة غائب، ولو مرة واحدة

وقد يهيمن عياب المرجع على العلاقة القوية في الخطاب الشعري منذ
 بداية النص، يقول صلاح عبد الصبور في نصه «الصمت والجماد»^(١)

الصحة والكره وكود ريم عينة

جنتی جنابوں کے حقوق و سزا کا

ولاية السماء والارض

والألقاق السود. ويصدق هذا أبواب

متكلم من حيث التلاوي كالسرايب

ويعتبر مستودعاً في ظل حائطه القديم

مفتوحه و شامه و عظيمه

مكتبة العبد

فالعلاقة اللغوية في كل جملة أو سطر شعري، يهيمن عليها غياب المرجع الخارجي.

ويقدر ما يهيم غياب للرجح على الشعر بقدر ما تهيم الشعيرة على
النفس، يقول د. يوسف موال في قصيدة «شلالات القصور»⁽⁴⁾:

فرة للاء على هاماتها
تلثم السحب وتشكو
هالة من سحب للاء تصامت
وتماثلت وأحاطت
ورذاذ الحلق يملأ الصدر يتلجج للنفس
يجتاز حدود الأرض يخشي كظهور
فزعت من عشاها
هالة ييضام قد أسفلها لثة مبتاز
من رذاذ ظهر ما ضحا
ومراتي ظهر ما تكسره ظهر ما تسمع
ظهر ما نضهد في صلاتنا
وإذا النفس على ملكوك لتكون تطو
وكأنا في طريق الخلد قد فارقتنا
عالم الأرض على كركنا.

فالنفس لا يخطر فيه سطر شعري من غياب مرجع للصورة التي تجبر
للتلقي على أن يحياها إلى عالم ممكن، فرة للاء التي تلثم السحب، والتي
تشكو، والرذاذ الأحمق، والرذاذ الذي يتلجج للنفس، والرذاذ الذي يجتاز حدود
الأرض، والرذاذ الذي يدعك الروح ويصمي **إلخ** صود المعص، كلها صو
يهيمن عليها غياب للرجح، وتنقل من عالم الواقع إلى عالم الممكن، ذلك العالم

الذي لم يكن موجوداً من قبل، ولكن أوجده النص بـ **دلالة** التي لا يمكن أن تفهم في سياق الواقع

وفي كل النصوص السابقة - وغيرها كثير - فإن العلاقة اللغوية لا تعود في مرجعيتها إلى العالم المنطقي المحلول، وإنما تحتاج في مرجعية دلالتها لكي نُفهم إلى نوعين من التحليل يعايرهما الفارئ.

* اولهما: تحليل لغوي منفرد - لكل مفردة على حدة - من معنو وهدف ومبنيان تراكمي.

• وثانيهما إجابة التي معرفة (غير موجودة مطلقاً)، إلى عالم غير موجود بالفعل ولكن أوجده الكلمات أوجده القارئ في ذهنه على المستوى التخيلي وهو ما يمكن سميته بالعالم الممكن (لإمكانية)

فياسترجاج نزال الذي باقدهاه (سماء فكي ووص تستم بجزنها)،
فان الصور التي يحدتها ليست مألوفة

(فالسماء التي تبكي) حدث لم يحدث من قبل، بل ربما لم يفكر فيه أساساً - باستثناء من تعامل مع التركيب في سياق أمي - ولكن المنطقي (القارئ) يقول مبدئياً أنه محط. وكذلك الأرض التي نستعم، لم يحدث ولم يفكر فيه من قبل، إلا أن المنطقي يقول الاستصمام بكثرة الماء، ويربطها بالمطر، ثم العلاقة التراكيبية (السياقية) بين السماء التي تسطر والأرض التي نستعم، كان المنطقي فيها أن نستعم الأرض بمطر السماء (العلاقة التي كونها المنطقي بشكل أولي قبل أن تتصرف الدلالة)، ولكن الصدمة تقع بالفعل عندما ننقضي أيضاً حتى هذه العلاقة للمنطقية التي تعود في مرجعيتها إلى جيرة العالم الواقعي، وذلك عندما نحصل الدلالة إلى استصمام الأرض بعزتها

هنا يجد القارئ نفسه أمام إحالة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يهاول

يحياها إلى الواقع. ولكنه يجد نفسه منقوضاً لأن يحياها إلى عالم غير محدد، وهو ما يمكن تسميته بالعوالم الممكنة

والعوالم للممكنة نظرية مأخوذة عن المناظرة وعلم المنطق، وهي تعني إقامة عالم هير موجود ولكن توجد الكلمات، أي أنه عالم تخيلي يمكن إقامته في الخيال، يقول دافان دافيك: «العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصاً وأمر من الأمور» ممكن أن تحصل فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على التمام وبملاحظة أن مصطلح العالم الممكن لا ينبغي أن يخلط مع المفارقة البديهية عن عالمنا (تورن) والتمناه بل ينبغي أن نعتبره بناء مجرداً⁽⁵⁾

وهتم دافن دافيك بالتفصيل على صدق القضايا في العالم الممكن، ويرى أن القضية (الجملة في اللغة) تصدق بالضرورة إذ صدقت في أي حال يمكن تخيله أو تصوره في العقل

ويرى أن عالم الواقعي عنصر من عناصر مجموعة العوالم الممكنة، إذ العالم الممكن ليس حالة صادقة، ولكن يجوز أن تصدق⁽⁶⁾

ولكن في كل الأحوال التي تكون القضية فيها صادقة في العالم الممكن، فإنها ينبغي أن تتضمن علاقة موجودة بين محتوياتها⁽⁷⁾

إن العالم الممكن على هذا الأساس عالم متخيل، تحال إليه العلاقة اللغوية بجملها وبنائها التي لا يقبلها العالم الواقعي، فعندما يرد المنطقي الجمل من مثال (ج) - السابق ذكره - إلى التحويل، فإنه يضطر لرسم وجود مجرد من نسج خياله هو، وذلك باستعمال العوالم الممكنة، وما بينها من علاقات يمكن أن تكون

والعالم الممكن كنسق أو نموذج فكري متحقق في أبسط أشكاله مع كافة بقى الأشياء، إذ ليس فيهم من لا يتخيل أشياء لا يمكن حدوثها في عالمه

الواقعي، وذلك منذ الطفولة وحتى الشيخوخة. وعلى اختلاف درجة الوعي، ومن ذلك ما يقال من مثل:

- لو دخل طينا فلان. (ولم يتحدث يعرف أن فلاناً على بعد أميال).

- لو أصبح مليونيراً.

- لو اختبر طائفة.

والمشترك الذي يمكن ملاحظته في الأمثلة السابقة، أنها جميعاً - على المستوى النفسي - قضايا مسورة بالصور (لو) وهو ما يمكن حنوته في التركيب الشعرية، إلا أن الأمر يختلف عند نقول هذه (القضايا) الجمل في تراكيب شعرية، حيث تفقد هنا - في الغالب الأعم - السور (لو) وتصبح بتعبير اللطافة قضية مهمة (غير مسورة) وهنا تبدو الحاجة ماسة إلى تعلق العالم الخيالي الجرد الذي يرسمه الخلق في ذهنه ويقوم بين طرداته غلاذات، وهو ما يعمي في النهاية أن هذا البناء الصوري المرسوم في الخيال، ليس ساء واحداً، وإنما بنى متعددة على مستوى المعنى الواحد باختلاف حالات التلقي، وعلى مستوى التلقين باختلاف خيالاتهم وما أقاموه من عوالم ممكنة، ومن ثم فهو ليس علماً واحداً، وإنما هو عوالم متعددة.

وفي كل ما سبق فإن الإحالة لا تكون إلى التركيب النحوي أو البناء المنطقي، وإنما تعود إلى الدلالة الممكنة وكما يقول دافن داكن: الفيد التي تحدد أحكاماً الندية للقول جملة أو خطاب ترجع في حقيقتها إلى الدلالة السيميائية لا إلى التركيب النحوي⁽⁸⁾ مثال ذلك أنك لم تعمل إذن فلن الفس مضي. فهذا المثال غير جائز، ولكن تركيبه النحوي سليم.

إن التركيب الشعري لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بما هو ملانم له بما

بفكره القارئ، ويبقى له عالمًا ممكنًا يستطيع أن يفهمه من خلاله، ويرى «ديفانتير» أن الوصول للدلالة الشعرية يكون في إطار ثلاثة أشكال:

هناك ثلاث طرق لحديث اللامباشرة الدلالية، فاللامباشرة تحصل بنقل المعنى، أو بتهويله، أو بالبتكاره.

1 - ويكون النقل، عندما يتحول الدليل من معنى إلى آخر، عندما تحل كلمة محل أخرى، كما يحدث في حالة الاستعارة والكناية والجار للرمز.

ب - والتهويل: عندما يكون هناك القياس أو تناقض أو لغو

ج - والابتكار، عندما يسد التعبير النصي مسدوداً تنظيمي لإنشاء دلائل من عناصر لغوية أولاه لما كان لها معنى⁷⁹.

وهو يعني باللامباشرة للدلالة، للدلالة الشعرية، فنتي يرى أنه دالة غير مباشرة في أساسها، ويطلق ريفيسر على هذه المكونات الثلاث بأنها: «تشتبك في عمل واحد هو أنها جميعاً تهدف التمثيل الأدبي للواقع أو محاكاته»⁸⁰.

وهذه المراحل الثلاث التي وضعها ريفانتير هي على الترتيب: من وجهة نظرنا - مراحل ترتيبية لبناء العالم الممكن، الذي يبدؤه المتلقي بالنقل، ثم بالتهويل، ثم بالابتكار. وذلك بالطبع لا يأتي من القراءة الأولى، وإنما من تعدد القراءات، وإن كان ريفانتير يصنف قراءة القارئ (المتلقي) للشعر إلى مرحلتين يرى أن قارئ الشعر يمر بهما، وهما

1 - القراءة الاستكشافية الأولى، وهي قراءة ذات طبيعة لغوية، يقول: «وإذا شئت أن نفهم دلالات الشعر، فعلياً أن نميز بعناية بين مستويين أو طويين من القراءة، مادام على القارئ أن يتطلب على صعوبة المصاغة قبل يلوح الدلالة، فاستشعار القصيدة يبدأ بطور قراءة أول يصتمر من بداية النص إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويتبع الاستداد التركيبي، هذه القراءة

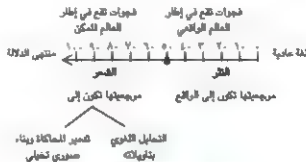
الأولى الاستكشافية هي التي يحدث فيها التحويل الأول أيضاً، مازدات هذه القراءة بالذات يدرك المعنى من خلالها، ويقوم إسهام القارئ على كفايته اللغوية، التي تشتمل على القرائي هو أن اللغة مرجعية^(١)

ويقصد بالحكاية التمثيل الأدبي للواقع، وهو ما يتضح من أن هذه القراءة تكون في إطار المرجعية إلى العالم الواقعي (أي أن المرجع فيها غير غائب)

2- أما المرحلة الثانية في القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة ذات طبيعة تاليفية مطوّلة، وكما يقول ريفانير «كلّك توصل القرّير في البصّ تذكر ما قرأه منذ حين، وعكّك فيه له في سرّ، ما يستشفوه الآن وهو، إذ ينسج من الذاكرة إلى النهاية بعيد التلوّ فيما سبق، ويراجعه ويقارنه به بمنهج فعلاً، استشارياً بمرور» (١).

ويتضح من ذلك أن هذه الفروقات في إطار الموجهة لا إلى العالم الواقعي، وإنما إلى واقع خارجي غير موجود، وهو العوالم الممكنة، مهما كانت. فذا التقسيمه في النهاية مما يمكن أن يختلف تماماً عن الأفكار العادية عن الواقع. فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عقبة الواقع، فهو يمثل أولاً على السور في الاتجاه الخاطئ، فيضل في محيطه

إن العوالم الخفية في الخطاب الأدبي تقتضي بالضرورة حدوث ما يمكن تسميته بالفجوات في النص، تلك الفجوات التي يكون على القارئ (المتلقي) أن يملأها هو من عنده. إلا أن نوعية هذه الفجوات تختلف في النص الشعري عنها في النص الشعري، ويمكن تمييزها على النحو التالي.



وهو ما يتضح معه أن الخطاب الأدبي - بشكل عام - يتضمن فجوات يحدثها القيد التركيبى لحمل الأمانة في تعالق دلالاتها. وذلك من مثل حذف بعض مكونات الجملة - حذف جمل من سياق الخطاب - الانحرافات الدلالية والمجاز - الاستعارة الكتابية - إلخ مما له علاقة بحدوث تعريب سمعي أو انحراف دلالي أو على أقل تقدير إحداث كسر لحالة توقع المستمع، وإيضاح ذلك يمكن سبرق الأمثلة التالية لتوضيح حالات الفجوات.

• استيقظت من نومي مظفراً... تصممت شعر لحيتي... وعندما قالت أمامي في الجلسة مسمت بإصبعها الرقيقة على الجرح الذي أحدثك شفرة الحلاقة الرديئة. طوال اليوم كانت تحدث لي أشياء ليست جميلة ولكن كنت مستمتعاً بلعبة أصابعها

فالنص هنا تحدث جملة من الفجوات، يمكن رصدنا من خلال حذف بعض الجمل من بنية السرد، كالخلف الذي تم به الاستيقاظ من النوم والتوقف في الجامعة ثم بين مصحة يدنها والوقت الذي انقضى بعد ذلك. إلا أن هذه الفجوات وقعت في إطار الممكن.

« أما في المثال التالي، فهو قول مالك بن الربيع:

تذكرت من يركي عليّ ظم لجد سوى السيف والرمح الربيعي بأكفا
وأشقر معزوق بهجر عنائه إلى الماء لم يترك له الموت ساقفا

فالنظم يزخر بالفجوات التي يمكن رصدنا من خلال:

- 1 - بكاء السيف والرمح. انحراف دلالي
- 2 - لأشقر معزوق. كتابة.
- 3 - لم يترك له الموت. استدارة
- 4 - السيف والرمح بأكفا. استعارة/ تفریب سمعي
- 5 - يترك له الموت. **تفريب دلالي**
- 6 - تذكرت من يركي ظم. **تذكير**
- 7 - وأكفا. **حذف للتعلق (بأكفا عليّ)**
- 8 - ساقفا. **حذف للتعلق (يسقيها)**.

9 - وأخيراً يأتي حذف جمل من سياق الخطاب، إذ بين حالة التذكّر (والمنفصلة بالمفصّل)، وحالة تصوّره لما سيحدث (وهي محتصة بالمستقبل) يوجد كثير مما هو محذوفه مثل لا أهلي، ولا أصدقائي، ولا أحد سيبكي، ولا أحد سيهتم بشؤوني، ولا بمتعلقاتي، ولا حتى بسقيها حصاني

وهنا يأتي دور المنطقي إلى هذه الفجوات أولاً، ثم الانتقال ثانياً إلى حالة إيجاد العوالم الممكنة تنبلياً

إن هذين المثالين، بوضوحان - نسبياً - الرسم التوطيحي السابق عليها، وهو ما يمكن مديانته في دلائل على النحو التالي

١ - في حالة النص المثنوي، قصة كان أم رواية، أم مثراً فنياً موقعاً، فإن الفجوات تبدأ من الدالة (صفر)، وتتحرك في تصاعد حتى تصل إلى الدالة (٥٠)، ولكنها لا تتجاوز هذه الدرجة

٢ - أما في حالة النص للشعري، فإن بداية الفجوات تكون هي الدالة (٥٠)، ثم تستمر في التصاعد حتى تصل إلى الدالة (١٠٠)، وهي منتهى الدلالة أو الدلال، وذلك مهما حاول الشعر أن يعاقل الواقع (المحاكاة)، ويعتبر آخر مهما حاول الشعر أن يكون محاكاة صادقة للواقع، إلا أنه لا يستطيع أن يتخطى عن الدرجة (٥٠)، وهو ما يعيد في أنماطنا المقولات النقدية التراثية التي ليست بقوة هذا التصور والمثمنة هي مقولات التمهيد عند هازم القروطاجسي، وعند غيره من رواد الشعر انحرافاً عن مستوى الخطاب العادي، وهو ما أنتج مقولة أحمل الشعر أكتبه أي إحدائاً للفجوات، أي اقرب إلى اللغة المواقف المكننة ينحصر في المظاهر.

وما سبق صيغته في مهناً على النحو التالي

لا يمكن لعلاقة الخوة - حتى غير موقنة ونحياً - أن تمثل لصيغة من أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب للرجع.

إن هيئة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال أي إلى اللغة اللغوية التي تمتلك مرجعيتها الحقيقية، ويرى عبدالله راجح أن «الانزياح [غياب المرجع عندنا] لا يكتفي بأن يكون انزياحاً بالقياس إلى اللغة فقط وإنما يمتدح إلى احتواء أنماط أخرى من الانزياح داخل سياقاته وتجلياته اللفظية»^(١)

وهو ما يجعلنا نسترجع سوسيور في تفريقه بين العلاقات التجاوزية المستجماتيكية (التوزيع)، والعلاقات الإيحائية (الاختيار) حيث يفرق سوسيور بينهما قائلاً «إن العلاقات المستجماتيكية علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين

أو أكثر، يقعان في سلسلة حقيقة الفعل، أما العلاقات الإيحائية فهي تربط بين العناصر بصورة غيائية، سلسلة ممكنة تعتمد على الذاكرة⁽¹⁵⁾

وهو ما يميل إليه الخطاب الشعري، حيث يعمد - أو يجب أن يعمد ليعتبر شعراً - إلى إحداث غياب المرجع على المستويين التركيبي للسبائي، والإيحائي الاستبدالي

إن السمات تعني أن العمل الشعري يقتضي إلى ما يسمى في المنطق **بظنرية العوالم للممكنة**، أي لا يدل على العالم بعينه. وإن دل على عالم (غير معروف بالذات) أي أنه غير موجود، ولكن توجد للكلمات أي أنه عالم خيالي، وإن كان فيها رموز واقعية إلا أن مدعها عن وسيلتها الإنلاعية الوظيفية، إلى أن يصبح لها معنى جمالي مهم، ومثاله ما سدر من مصرع وإن كانت تنتمي - في عالميتها - إلى الشعر النغمي، لأن العلامة اللغوية التي يهيم عليها غياب المرجع ما يهيئها إلى للعوالم ممكنة بتأخر وبكثرة في كل تجليات الشعر القديم وحديثه، فعندما مدح النوبختي في برده الرسول⁽¹⁶⁾، بأنه قمر، فهل هو قمر حقاً؟ هل وصفه الشاعر هنا في عالم ممكن؟ أم أنه انتقل به إلى عالم غير موجود ولكن أوجدته للكلمات (العالم الممكن)؟

ولقد كثر لك والرماع نواجر
مكي ويوخس الهندر فطجوز من نجر
فربكك لتجبلن المسجود لها
لعدك كجافقن لفسوق المتجسم

وعندما خاطب عترة بن شداد، عبلة، قائلاً

فهل كان عترة هنا يتكلم عن عالم واقعي، أم أنه كان يتكلم عن عالم ممكن، وذلك على الرغم من استناده إلى واقع (المعركة/ الحرب/ الرماح/ الدماء/ الثفر للتبسم/ وجود عبلة/ وجود الشاعر).

ويُقاس على ذلك كل الشعر في مناهج هذا المنهج، والذي لا يحلو منه كالأدب

التوهج وانزياحاته في شعر علي عبدالله خليفة

وعدان عبدالله الصانع

هم بصبرك ابدع لوحته الشعرية فإنه يؤثثه من عناصر لا حصر لها،
تستحضرها مرجعيته العاطفية يترجم بصنع تجاربه الشعرية متاجراً جديداً كما
أنه يستدعي اللغة «لهشة» ولهيبها المستعر الذي يملأ الحبة طولان نظرة
وإريحية

وتقرن ذاكرة البحث غيطة الإنسان الأول يوهج النار، برصتها فتناً
صغيراً يهزم جيروت الظلام، وقدره الكلمة على أن تفلح الإحساس يولد مغلف
يندى المجاز، إذ يبعو التوهج مخبئاً عبر محاولات اللفظية ساطعة الدلالة، أو
مكثراً في بنية الذهب الفاتمة.

وإن توقفت عند بعض الرموز الأسطورية المتهيجة لأطل برومئوس الذي
لهب ضحية رعيته للنيلة في أن يولد في عالم الإنسان الملهم أجواء معرفية
وتجسّد طائر الفينيق رمزاً أسطورياً ينبعث من رماد احتراقه، بيد أن هذين
اللؤلؤين (برومئوس / الفينيق) يبدوان متضادين - على كصعيد الأسطوري -
إذ يقود التوهج برومئوس إلى عنمة للكابدة، في حين يقضي توهج طائر الفينيق

إلى اعتناق من إسار الرمال باتجاه الاتيحات والميلاد. إلا أنهما يتواشجان في إطار التضحية من أجل الخلاص سواء أكان هذا الخلاص باتجاه (الأخر) أم باتجاه (الأنثى) كما أسهما بتماهيان في قدرتهما على أن يرمزا إلى مكابدات للبدء لحظة الإبداع الفني، فالتبدع يسرق النار ليشعل في فصائنا تطلقنا احتراماته، كما أنه يتجلى بآثاره فينبثق جديده، يسعى إلى الاعتناق من إسار الهموم باتجاه فراديس مفضلة

وما إن نقرأ قصائد مجموعة (حورية العاشق)⁽¹⁾ للشاعر علي عبدالله خليفة حتى يلغح إحساسك توهج تنغمر فيه منذ البدء، لوحة غلاف المجموعة بتخصم لبيب لا قرار له فتبدو خطوطها مسكوبة كالورق النوح امتدوجة ما بين العصرة للقافية والصفرة الباهرة والورقة الداكنة كي تشعن في الدكرة حريقاً يقربك من البدء إلى أن تتلمس حضور التوهج في هذه المجموعة التي شكل غلافها كياناً شعرياً صامداً يشير إلى شروء السير باتجاه (لمسكوت عنه) وما إن تفتح مطلق الصدق المجموعة أمام القرعة التأنية حتى تحتاج باحتفاء بيزن بالتوهج - بوصفه بداية شعرية تصل في معمار القصيدة - الذي يولد في أفق القراءة تساؤلات منها كيف أشرت الصورة البيانية بتماهيها الثلاث (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكائناتية)⁽²⁾ انزياحات للتوهج الدلالية باتجاه أعراف لغوية جديدة بعيداً عن قبائل التكرار والمستهلك، ومن استطاع التوهج بعلامته الضمنية (اللفظية) في أن يجتاز سبيل المقلوبة المقتربة بالترديد والغياب - خارج النص - صوب تحولات مقابرة في حركتها الدلالية وستلوى هذه الدراسة الإجابة عن هذه التحولات وعلى النحو الذي تفصح عنه السطور اللاحقة

في قصيدة (فرد وحيد لرنابق الماء)⁽³⁾ - التي اختصت بها المجموعة - يشكل الشاعر لوحة يغلب عليها لون الرمال الذي قد يبعث منه وهج في أية لحظة، فهو لا يحكي قصة الألق الذي آل إلى رماد، بل قد يعبر فجأة عن عنفوان

في قول الشاعر

سكيت ورو. الرماد

وعالجت فيها الحروق

واسكنتها مهجة الفجر قبل الطلوع

كسبت الخلاء للصبي

وأدركت ما خالق النفس

وَقَالَتِ الْأَسْمَاءُ إِنَّهُ مُرِجِي

عليها أن يرتجى سلامة البيروق

عندئذ لا الهة الا الله

أي ماء تصبح به طوبة ساخنة

بسم الله الرحمن الرحيم

اذا جاء يومك فكن من الساجدين

كلن رواج القمامي

على موعد في الشمال

تجربك له فكرة مكررة

تعمري، جئون الطرائق

وَأَمَّا الْكُلْفُ مَا لَكَ بِهِ رُوحٌ ۖ

غيبش الذاكرة

على توريث كل من كل الجدود الذي

**ظل فاع الرجل
دعا جزأ لتلكني
وانشأ في البحر يابسة لاحتشاد الطير
ثالة لاحتراق المصير**

تشهد السطور الأولى من هذه الأستهلاله صراعاً مبرحاً بين براءة الرماح وبين يقايا الريح المحتجب تحت أستاره الساكنة، ولعلك يلمح مخيال الصورة البهائية تصادم الألوان وتداخلها، لاسيما أن هذا الرماح المثار إليه في السطر الأول ما زال يحمل سحرة الحمر ولونه مشتق من الورود (المشده به) التي شكلت طرف تشبيه يلمح وكأن الرماح أطراف الأخر (عشبه) والجامع بينهما لحظة التوقد الفريدة وباريحها المخبوء تحت الرماح ولا تسجل اللوحة تفاصيل يلمس قائم، بل أنها تمكس من عم أمل يقف في مهجة عطر يرهص بميلاد فجر جديد وأعد وكأنه باللوحة الشعرية بعد أن سحها الفس (استيق) لفضاءات متشابهة - تواتج بين التوهج والرماد - تصيق دوماً بالكداس الرماح فتلجأ إلى إزاحتها (كسست، وثغنيشها (مررت) رد على ذلك أن الفعل الأخير يقوّن في ذاكرته أجواء عاصفة تطيح بسجف الرماح المجدبة ويتداعى الفيت بلوازمه (الرعود، البروق) إلى متخيل النص بعد أن الرجعية المنبثقة من (أسمال) و(مطفئات) تفلح في أن تزج هذين الرمزين المكتنزين بالمعطاء باتجاه مدلولات مغايرة تماماً نحدها من خلال حوار الشاعر (ميتاً)، الذي يضموي تحت حيلة استعارة تهكمية^(٢٧) تجمع بين التهنئة (اللفظ للاستعمار) التي تومي إلى الظفر والارتواء، وبين روح الآسى والفقد وأقصى الخيبة، التي يعكسها البرق الحلب وقد لقد ويغصه الباهر وانطفأ أمام جيوش الرماح وهي تحمل ذكرى التوهج وتكاد تطو منه

ولا تكنفي الصورة الاستعارية التهكمية عند هذا الحد، بل تفوغل في

الجرح النافر، يتبارك الحيوة، وترحل في تقاصيل المارحة، حتى تشير إلى ضياع
 الجهد واضمحلاله واحتفائه تحت الكداس الرمال هذه المرق، وهي رمال عطشى
 لا سبيل إلى ارتوائها، وذلك من أن تروني فلنبا تحقق عطا، الفيت وقعيب دلالات
 تحت وكامها الذي لا حدود له.

ويستعصي الخيال الكثاني الريح فتطير مرجعية القارئ صوب عطر
لا يفضي إلى البهجة، بل إلى روح الشماعة، وكان هذه الريح العاتية تلوح عطر
متشم المزاج بالخواب والهلاك، ولا ريب أن حركة ريح النشيط تكشف عن بقايا
الجمر وتبث الروح فيها، فإذا بها تثير هذه الرعدة الجامحة في حشد الفراش
يكفي ينتشر تحت وطأة الشوق المارم إلى الصمود إيماء إلى النسيوة والتعلق إلى
ترويح ورعاية الحياة

وإذا كانت اللوحة الشاعرية قد دلت بالحقوق التي منحت لها نون الرماد
الزهر للمسكون بدوى الورد الحمراء المعصنة عن صسارة الحياة. فإن هذا اللون
يقطع للقطيع الشعري رومته، إذ يدالِب ويمسح للجسم الحقيق تحت وملة الرماد
الثقيل وتحتم اللوحة الشعرية بتجدد لاحتراق وهو احتراق يميز نوبة الغصون
ذات الألوان المتعقبة إلى لون الذهب الذي يمتدح في أعاصير كل الإنسان ولا يتبقى
بعد ذلك إلا ومن يلد ملحد بالرماد والفضة

ولا يثير النهر في (أنا) الشاعر غير تداعيات تستحضرها الذاكرة،
فصورته المنعكسة على وجه الماء بدلالة الفعل للمستعار (تراوح) لا تثير فيه
إحساسات القفطة، إذ يقول:

المذا على الشهر دعوا قرآن

فتى من وخلق

ليس لي فوق هذا اليبليس
الذي علمتني رباه
سوى قطرة من جبين تقصد نارا
والذي له النار لفتح السموم
ليس لي عند هذا الحمى
غير لون النجوم
وما خلفه الدمور على مسطرة قادمة
ليس لي عند تلك الفتاة التي
أحرقت خديها استمة
ليس لي غيرها
سوى قمر أفل
والخفاف لكرى تلويح وتخيير
وما من يد تصنع اللحظة الفاجعة

وإذا كان فرسيس قد تهجد في معررب (آناه) للمعكبة على مرأيا الماء،
فإن الشاعر الذي استحضر هذه الصورة الأسطورية لم تتخذ في ذاكرته
الاستجابة ذاتها، وإنما خطف فحوى الأسطورة باتجاه يخدم للتداعي الدلالي
للنص. ويوضح التنازل (المادا) مدلولات رمزية تنطلق باتجاهات متعددة، وليس
أدل على ذلك من (تمثال الرخام) الذي سلب (الفتى) (المشبه) عبقوان الحياة،
وأروعهم يعتقدون الكداعيات التي تسوغ هذا التحجر الميديوي وقد فجرته إيقاعية
للشكراو (ليس لي سوى) (ليس لي غير)، (ليس لي غير)، (ليس لي

سوى) فاللباس وما يحصله من دلالة حافلة بالجذب والنصوب يفقد مخيال الاستعارة المكنية إلى حركة عنيفة باتجاه (أنا) الشاعر، ليصرح علناً (علمتني يدها) كناية عن الآثار التي خلفها ذلك اللباس (للمستعار له) على جدار الروح وانعكس تلقائياً على ملامح الوجه، ولكن المعنى لا يتوقف عند هذا الحد بل ينعطف انعطافاً جديدة من خلال الأداة (سوى)، إذ يتشكل حضور النار مرة أخرى، وبشكل صريح، في هذا المشهد الشعري يكسر توقع القارئ، فذلك الجيب الذي غصنت أجواء العطر والظلم لا يتقصد (عرفاً)، بل (ناراً)، لتشتعل كيمونة الشاعر المرموز لها بـ (الجيبين) وليراجح (العرق) المغيّب بدلالته للرخصة بالإشارة إلى جذوة مار مبيتة بالعشب

وهو أصل مخيال الكناية تلوين لقوحة الشعرية بالالوان المتنبهة، إذ تحضر الريح مرة أخرى ولكنها تيسر (ريح التشفي) هذه مرة، بل انها ريح الهجير (الصعوم) التي لا تمنح الكون، لا للنبات ولا للكائن، ويأتي الفعل المستعار (الذكر) فيبرز دلالات الانقناد والترويح

ويتشكل (ليس لي عند هذا الحصى) عبر لحن السجيع (بؤرة إيقاعية أخرى تنفسي إلى امكنة مفتوحة مضيئة يقينها متخيل الشاعر يلور النجيع وما يحمله من دلالات الوحشية وقد تازرت إيهامات (الحصى المصطوخ بلوى الدم) و(الصعرة القابعة) في أن تؤثت لطيفة ذلك المكان الملبد بالفجعة (السبزلية) وتنفي، الاستعارة التجسيمية في (خلفه الدور) الفضاء الزمني الممتد الذي استوعب هذه المسألة عبر أجهال متعاقبة

ولا تحضر الفتلة في (ليس لي عند تلك الفتاة) بوصفها كينونة انشوية محسنة بدلالة (حبرها) بل يلغها الرمز بهالته المشعة بكل الاتجاهات، ويعزز هذه الرؤية للفعل (أحرقت) الذي ينم عن حركة واعية مدمرة باتجاه الأمكنة الأثيرية عند الشاعر ويوضح لصراق الأمكنة^(١) لنقد الشاعر لسبل التواصل مع

الأفراد

الحياة والاستمرار فيها وهو توهج يسهل لخاتمة المشهد إذ لا يحترق الراصن للعاش والأني حسب، وإنما يمدح هذا الإحساس باتجاه الماضي المرسور له بـ (الذكرى) التي تراثت أمام ناظريه نار (تنوب وتحبو) ويعود اللون الأبيض بدلالته المقترنة بالصكونية إلى الحضور في خاتمة هذا المقطع الشعري الذي استهل ببياض الرخام (فتى من رخام) وعاد في حاتمته إلى بياض (القمر الأقل) الخبير عن الوجشة والغياب.

ويشهد النص مظهراً لتقنية الارتجاع الفمّي (Flash Back)^(٤٥) توثقاً إلى إسقاط الماضي كزينة وتجربة على التوهج وكجابه الرمزي، إذ نقرأ

كل لي

عند سط البهيرة

نائلة في البلاد البهيرة

كل طيور البهيرة عند التفتاف المسبق

لم تناد ولم ترتجف

وإن الذي لوحد للشمع

في حضرة (الواس) للخالصة

لحرق الأموات

وماء له عند باب السماء ليهال

وتشكل النافذة عتبة عبور زمانية ومكانية في آن، فأما الزمانية فإنها تنتقل بذاكرة الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي في حين تجتاز العتبة المكانية بـ (أنا) الشاعر حدود الأمكنة الموصدة للعالمية، ويتجهاد رحاب محيية أغنى عليها اللفظ (بعيدة) دلالات الانطلاقات والغياب

وهذه القمل (كان) عن عشرين أولهما دلاي يكلف اللحظة الفارقة والآخر
 إيقاعي (تشكل من التجانس الصوتي مع كثر) لينتقل بمشعل القارئ إلى علمس
 تقاصيل تلك الأمكنة الخافتة ضفافها بحركة الطيور التي أفلح مخيال النص في
 أن يسقط ما بداخل (إننا) للشاعر على صدادها وحلق جناحها، وتعضد الأفعال
 المستعارة المنصودة بإبرة النفي والجزم والقلب (لم تناد، لم ترتجف) لتسلب هذه
 الطيور الضالجة الحياة كل دلالات المنطوق ومنعوتها أمكنتها بالسكونية

ومادام متخيل للشاعر في محراب الماضي، فإنه ويوحى منه يعود إلى كل الصور لتجربة لفظها ولأبداً فتنطق بظلال قاتمة. ومن هنا تستدعي ذاكرة القصيدة الأممية المسكوة بالمناجاة تنحصر أجواء الصبر بالشموع المضيئة و**وهو (الوقت)** القصبة ولكي (أنا) النص بظلية بفهم الفحمة قد أسقطت مرة أخرى أنكسارها على تلك الأجواء، فلا تكون تلك الشموع إلا محرقة للأنبياء ولم تعد زهرة للولاء إلا هدى لذلك الانطواء.

يتأسس من قبل الممثل تفاعل وحداني ولوحه مكررة تسمى إلى كونه ثنائي
يتميز بحركة مستمرة باتجاه الرماد أو الموهج أو الانبعاث يسببه صوت
للشاعر وهو يفتح قصيدته

كما عرفت في النهار من الشمس

بعثت المعلم إلى رحمة من رحيل

انجمن دہا من انجمن

وَأَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ

ويجمع ما بعده الفتح

وراحت به الطير ناعب عبر الجهات

عبدالله بن عبدالمطلب

ولأن هذه القطا متشعبة بالرمز فإنها ستكون سقفًا لفظيًا يحتمل انزياحات متعددة، إذ تتجلى أنتى ولكنها لا تتفارق سجايا اللفظ ورجلتها اللينة حسب موارد الماء^(٢٧) بيد أن متحيل للنص يستثمر فكرة هذه الحكاية في اتجاه آخر يخرق نسقيتها ويكسر توقع القارئ؛ إذ تصط رحلتها على عتبة عالم الشاعر (الموجد) المكس عنه بـ (بابي)، ويعن مخيال الاستعارة المكتنية في منح تلك القطا (الستعار له) أبعادًا جديدة بدءًا بالفضل للمستعار (أسرجت)، الذي يلخص ثورية، يحيل معانيه الذاتي إلى أجواء التكفل والرحيل، يؤثر معانيه القاصي الانتقاد في حمة الليل^(٢٨) وهو معنى تقتضيه من الكناية التي تضمنها قولها (إلى أن تبين معالم هذا الطريق)، لتتشكل صورة ثورية معنية تطلل المكان المفتوح الضيف (الطريق) بيد أن (وهو الصعي) يشكل انحرافًا دلاليًا في الدوحة، وربما يؤثر حضوره تصادمًا بين هذا الرمز النفسي المنفذ عمقًا وبين الرمز التقريبي المعتم الذي ينبع النص بوشاحه العابر. وربما يفرد متحيل انقارئي إلى أن (وهو الصعي) رمز تقريبي تهيئ أصوله عمود عتقه تلك الأجزاء الملمعة بالزعب والهلاك

وهي تقبل (الشاعر/ السارد) - في السطرين السادس والسابع - من العتمة التي تلغى للكان الخلق (بابي) والمفتوح (الطريق) وهما يؤثران حالة الانفصال الروحي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز)، إلى الماء الذي يلغى هذه المعادلة نحو أمكنة جديدة تنسم بمصروحية مستقلة من طبيعة الصور الساطع في (الجزم الوضي)، فضلاً عن الحميمية المستتبطة من القرينة الاستعارية (فلذة) للفصحة عن عمق الصلة بين (أنا) الشاعر والمخاطبة من جانب، ومن الجانب الآخر بينهما كليهما وبين ذلك المكان النفسي الذي يظله زمان يكرس أجواء الأتول (الخريف) والاعتراب (الشتاء)، فهما وقتان تنعمر فيهما الأشجار عن أوراقها، لتلفحها الزواجر الباردة، فتلفحها مياكل حشوية حاوية لأشجار كانت ذات عقب وصداخ وخضرة، فنبارة تومي ضمناً إلى رحلة خيت

كليلة وانطحات

وإن يفصح حوار القطاة مع الحمام - الذي شكل تكثيفاً للأجزاء الأسطورية - حولها حسب وإنما أوما إلى رغبتها في الإكمال بحضور الآخر ويمرّز تلك الشوق حركة اليد (مدت كلاً فنياً) وإيقاعية الصوت التصاعدية (تحدث - تمشد - تغمي)، وتحدث الصورتان الاستعاريتان (تسم بابي، ونسم عطرًا) إيقاعية دلالية مستقاة من التجانس الصوتي (نسم/ بسم) تؤثر حركة لفتح عالم الشاعر للوجد (بابي) باتجاه تلك - (الأنثى - القطاة - الرمز) وتؤكد الصورة الكنائية المركزة إلى مهاد لمسي مالوف (أطبقت كئنا بدي) أجواء المشوق، وتصدر الصورة التشبيهية التمثيلية من (وكان البريق حقورًا تلبس كل روبا المكان) كثافة العبة لمرور لها بالبريق (المشبه به) وهو لا يدمر الروح حسب، بل يمحى الاندراج الاستعاري قدره الدفاد إلى عالم الشاعر وأمكنه الأثرية بقربة الفعل **الاستعمار** (تلبس) أدوية لفصائات لمسية تهيل إلى الإحاطة والاشتمال إلا أن مانيه الصوريه البديهي في جوهرها تطوّر على عربة تلك القطاة إلى وحاب الرمز إذ تزع عنها كيويوتها المقلوبة لتنتقل من إسم الحسد وقد أكد هذه الألفات الصورة الكنائية (وكدت على وتر شد بيني وبين سماها أناعم عزفاً) إذ يفصح (الوتر) سماع الفصل للكاسي بينهما (الشاعر في أرضه/ هي في سماها) كما أشارت الصلة الأثرية بينهما، وقد منحها (أناغم عزفاً) طابعاً موقعاً يتسق وعبة الشاعر بهذا الحضور للباغث. ويطلع السطر الأخير في أن يكون مفتاحاً دلاليًا يحيل إلى بنية النص الفاسط لما يحمله الشفق - هذا الزمن المرمي بالأنفول - بين طياته من ألوان هي مزيج من رماد الحريق ولهبه

وتمظهر التماهي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المحاطبة/ الرمز) في المقطع التالي، إذ يرد - ويجر وعي (الشاعر/ السارد) الذي يستثمر إيقاعية الارتجاع الفلي (Flash-Back) - في قوله:

تلكوت من جاء بالأنص حنني

وجالس رويحي، وطارج قلمي للتواثيم

دخل علي العروق

شكلي شجراً مستقام

وقالطني في سجود صلاتي

وياع جنون الرياح وحضن البحر

براعم وادي الزهر

تلمات كيف الأيائل تنجو؟ وكيف القفا

يحط ويطير ويدي بان للضخاخ

وإن الرصاص له في الطريق؟

تؤكد الأفعال (حاء، جالس، طارج، داخل، شكلي، قلمي) حركة المخطئة بانصه عالم الشاعر واقتسامها فصائله بيد أنه حضور أبلغ في أن يتسلل إلى تفاصيل كيانه وبدأ جزءاً لا يتجزأ منه فهي قريبة (الروح) و(القلب) و(تربلحمه) العالمة وهي سمح الحيدة (المروق)، بل إنها أحداث التوجه الوجداني في معراب التعبد والتجهد للرموز له بـ (صلاتي)

ويسمح تخيل النص مفارقة طريفة بين (حياة الأيائل/ هلاك القفا) تصل في طياتها أبعاداً واضحة للدلالة ويكون المطر الأخير لائحة تشير إلى بنية التوجه، حيث يؤدي الطريق للمعاب يلغى الرصاص وخيفة فنية، إذ تظلل رائحته وصوته للروح ويضاهي أفق هذه القفا الماشقة لفصائل العروة والانطلاق

وتعود (المخطئة/ الرمز) في القسط التالي إلى إعابها الأنثوي فيخاطبها الشاعر، ويستخدم الحوار الخارجي (Dialogic)⁽¹¹⁾:

وما أنت عند التنبيع في بقعة

كأملات

من عظام الشمس، فلما انقضى

وصلنا حدود التماهي

ولما انتكبا وأود حريق

إن المكان الذي يشهد لقائهما يزهر بالصياة المرموز لها بـ (اليتاييح/ الشمس) بيد أن لفظة (بوزة) تفلح في أن تكون شذوة فنية تصطف أفق النص باتجاه تزهج خاص يمنح معمار اللوحة سمات جديدة تتضح عبر إعلان الشاعر عن رغبته في أن تتوغل هذه (الخاطبة) - التي تتماهى مع معاني متعددة، منها المعرفة المطلقة أو الوضعية الإبداعية أو أماكن محب أو - إلى مسارب الروح وفي إطار تصاد يجلسه (الاسلاق/ وقود الحريق) و(وصلما/ ابتهاجا) وهو اصطلاح يربط الشاعر احتدامه بحيطه وهتر ويضفت صوت الشاعر ليهتدم حوار ذاتي في دللته، يهين عنه قوله

ما الذي قد يشبه الشهاب

على قم الاحتراق

إذا ما أذن الطريق

وأهيج في ... الظلام لتساح الرزعة

فالشهاب مخلوق يشع في أكثر من اتجاه إذ يقتنص للشاعر منه ذلك الإيهام اللقتر، بسرعة ظهوره وسرعة اختفائه، ويومضه السحري الذي يشق هجب الظلام، بيد أن تمثيل للصورة الكنائية لم يتوقف عند حدود الاختصاص الدلالي للشهاب، بل شاء أن يحل في سياق استعاري يجلي طبيعة الأمكنة والأزمنة المتصاعدة دلاليًا (قم الاحتراق/ الظلام) ويكشف هذا الحوار لدائي اغتراب الشاعر إزاء هذا التصادم الدلالي بين جُبلة الشهاب المتوهجة حارج للنص، ومجيبته غير القادرة على العطاء لدخل النص، وهذا التصاد يحيل إلى بنية (المسكوت عنه)، إذ يفصح طبيعة ذلك الشهاب للخاصة، التي تغادر

فضايلها التقليدية ليحسبها الميثاق دلالات جديدة. وربما ألمح تساوّل الشاعر الذي يحمل بين طياته المألوفة والأسى إلى الافتقاد ذاك الشهاب المكنى به عن (المخاطبة الرمز) القدرة على العطاء. لذلك شاء أن يتوجه ويصبر وحيداً منسياً، وربما أوما هذا التساوّل إلى عبثية الإدلاج في تلك الامتعة المطفلة الشهب

وينعكس الإحساس بالعاناة والكآبة على نبرات الشاعر فتنبؤ تارة وجيباً خافئاً (Monologue)⁽¹²⁾ وأخرى بوحاً ثنائياً (Dialogue) بل إنهما يتماهيان حتى ليصعب الفصل بينهما، حين يقول:

تأملت عينين ومعك كدس

وأطرائفه خارج مني أصلي لهواة

طويلاً في سجن في خيلتي للفرار

وأعسى للزمل ألا يروح ويخلو السراة

والأ تروح النلوب

والأ تهافتني الوحشة الرابضة

بما لا أحب فلصصت أني

لفرط الذي شمع بالقلب عظمي أنوب

إن قارئ هذا المشهد الشعري يحس أن ثمة تشكيلاً وأخياً للتوجه يتحقق في خاتمته توتماً من التخيل الاستعاري في أن يستبطن (أنا) الشاعر، ويرصد تحولاتها إزاء تلك الحضور للباغتة (المخاطبة/ الرمز). ويوضح الفعل المستعار (شمع) بأبعاده الضوئية تحولاً في ماهية القلب (المستعار ل) إذ يتجلى (جنوة) عذوقاً ورجاء. كما يفلح الفعل للمستعار (أنوب) في أن يطلق (أنا) الشاعر من قيود الجسد ليتوحد بكيونته المرفهة مع تلك الإحساسات العارمة التي وإنما احتفاؤها للشهود بذلك الحد.

ويحرك صوت القطاة المنكسر القوافل الدلالية باتجاه جديد يؤشر خرقاً
واعياً لاسبق الحكاية للفصحة عن ارتباطها الروحي بالمكان⁽¹³⁾

فلات: الأرض شامسة

وازعحام الوجوه عظيم

أكثر لا أستبين معالم وجه

وحتى الطريق إلى ما قصده بعد

ضلالت: وما إنني الآن في قبضة الوقت

ومن الذي، صدفه في الطريق التفتاني

لكابد حتى تراني البروق

إن مسرافتها الخائفة تكشف عما الحرق للمستطى من الفعل الممتعار
(ضللت) الذي يفصح بؤرة دلالية تنصير وبقاعة الأمل المهينة على مستهل
للقصيدة (إلى أن سمى معالم هذه الطريق) إذ يتودع فيها فيص من المتصاحبات
منها (الانفتاح [هذا الطريق]) / (التكوص [الطريق بعيد]) و(أمل متسع) إلى أن
تبي / (يأس مطبق [ضللت]) ويضمود اللفظ (رغم) يصل الصراع في داخل
هذه (الأنات) المتكلمة لروقه. إذ يفصح عن تحول في كينونتها للولعة بالحرية
ورضوحها المص فليد تغسلها وانكسارها، ويولد لفظ (صدفة) بلورة فنية تكني
عن قدرة ذلك اللقاء.

وتفلق بنية الخطاب التركيبية (أكابد حتى تراني البروق) في أن تستدعي
أجواء حكاية خروالية عربية ترتكر إلى البروق بوصفها حدثاً أساسياً يؤشر ومن
الغياب والفقد⁽¹⁴⁾، ولكن المغارقة تكس في قدرة المص على أن يليس هذه
الحكاية إجاباً آخر يستلهم معها أجواء جديدة تنبثق عنها ولكنها تولد دلالات

مفارقة عن الأصل، إذ إن تلك (الأنثى / الرحمن) تهي مصبتها واغترابها عن الآخر حين تعلن هزلة (الزحام الوجودي عظيم، اكاد لا أستيقظ معالم وجه)

وتوقد استجابة الشاعر لتلك للكلمات وفقاً جديداً يعبر عن الرغبة في أن تجتاز تلك المضروبة وإفهامها للسكون بالهلاك والترحال إذ تصفي إلى صوته:

قلت: يا فتنة الصحر

إن البراكين خاسمة بعض حين

فيبدو السكون رخياً

يخالل من الجرار

إلى أن تمور وتظفر الخضم

فأضبطي الوقت، إن السماء تغير

في كل يوم مسار البروج

لقد استطاعت الصورة الكتابية التي انتظمت هذا المختطف الشعري أن تكون بوابة يجتاز من خلاله متحيل القارئ اللحظة الراهنة وصولاً إلى الزمن الأتني المفقود بالخراب والمطرب. وقد كثفت صيغة الجمع (براكين)، و(خضم) عدائية المكان كما أوحى الفعل المستعار (يخالل) بأجواء التريص المفقودة بالحركة المياعة للإنقضاء⁽¹⁴⁾ وأغلق العملان (تمور، تظفر) لمسات لونية قانية يتحرك وبهجها باتجاه الأفق ليحيل زوقة السماء زماناً ويداح ليلون مهاد اللوحة. ولأن الزمن هو الهاجس الذي يلح على متحيل القصيدة، فإن قوله: (أضبطي الوقت إن السماء تغير في كل يوم مسار البروج) يعيد إلى ذهن القارئ الأجواء الصحراوية التي تقرن مصير الإنسان بحركة النجوم (البروج) ومساراتها، توفقاً من الذهب في بحث تصعيد دلالي، يجلي القضايا المبدئية التي كانت تلف تلك (الأنثى / الرحمن).

وفي قصيدة (عند المشرق)⁽¹⁰⁾ يتناول دسوق التوجه من (مصاييح لتشاءم)
و(لوانيس) و(المنار لهب) و(بهار مشتملة الأعناق) و(أظى مستمر) وكما ياح به
صوت الشاعر

كأنت الأيام الشهي

من رحيل الزهر .. أصفى والذ

كأنت الدنيا خيراً مصرجات للتضي

ومهادين طراد وإرلهج لعب

وتهدد الدلات صفناً للتضي

ومصاييح لتشاءم .. وخصوراً لأزاهير

استفاقت في مساء جوف من فوق الطرب

كان حلق القلب تورا

ومصبى الخلقة للندوة بهاراً أشفط

أصافها

كل اللوانيس والفراس قرح

يا سماء القوله الأول في الأصاق ما حدثت

أكامل من النرجان والوجد والتمار لهب

كأنت الدنيا تزايني كيف ما كذا نضام

شجراً كان

وكذا في حريق الشجر الطالع مام

لهم يا قصة يوم جرحتنا من لها

يلتصع كابر العين فلم تنصع به
 ما حسبنا مطر العصر سياتينا بكاء
 والفرامشات التي رقت رايح الطلح
 للمهور بالزور لظاهما الصحر
 وفدا نون تجليها لشبهها صامدا
 بين زجاج وابر

يتشكل من حساسة الدوق المستتبطة من (رهيق، الشهي الذ)، و(نبيد الوقت) حالة دلالية تؤطر اللوحة التشبيهية المتشكلة من تشبيهين، أحدهما تشبيه حضرت أركانه الأربعة من وجه شبه (الشهي، أصغر ألد) وطرفي التشبيه المقسم (الأيام) والشبه به (رهيق الزهر) والآراء (كانت) التي تفصح لحظة التماهي بين الشبه والمضمر به وهي لحظة استوعبها الزمن الخاصي وقبيلها يقوّمه، الآخر فهو تشبيه جمع اميلق من (كانت الدنيا مهيولاً مسرجات للتمني ومباين طراد وأر حبيح لعب) كشفت التشبيهات الليفية الثلاثة التي شكلت قوام هذا النمط من التشبيه عن أبعاد رمزية متفاوتة تتلخص بين عنفوان الشباب ووراء الطفولة تعكسها حركة عبثية - متقلبة من (الحيل للسرعة) ومباين الخراد) - متروعة بالظفر والزهر تتجه صوب الحركة الشفوية الموصولة بضمجج الطفولة والمهرما ويكون (نبيد الوقت) بنية تشبيهية صليبة في لوحة شعرية منها محمول تشبيه لتجمع سجية للتنوع الدلالي إذ تتمحور حولها ثلاث صور تشبيهية ترتبطها بغطاءات متباينة فيحصر (حضر للتشهي) و(حضور لأعير استغلات في مساء جن من فرط الطرب)، عن تحول في كيتونة المساء (للمستعار له) الساكنة المعتمة صوب الأصداء للوقعة المغمرة بالصبياء والشذا، وقد كشف الفعل المستعار (استغلات) عن التمشية والمباذنة، ويؤشر هذا التحول للشبه به

الثالث (مصاييح انتشاء)، إذ تهب المصاييح للوحة وقدها وقدرتها على تهميش سلطة النيل للوحشة

وتتبلور من (كان خلق القلب نهراً ومصيب الدفقة النضوي بهاراً) اشعلت اعاليها/ كل القوانيس وأقواس وقزح) صورة تشبيه ملفوف - لصيرورة خلق القلب (الشبه) بهراً (الشبه به) وتجلي (مصيب الدفقة النضوي) (الشبه) (بهاراً) (الشبه به) - ينفجر جهاهاه في حضم مائي يتسرب إلى مفاسل اللوحة ليبلور تضاداً دلالياً مع بنية التوهج - محور الدراسة - فالدهور (الشبه) يمع خلفة القلب (الشبه به) سجية الحركة الدائمة المتجددة ويصومة التوهج العاطفي، ويكتلف حضور الماء في عصور الصورة التشبيهية التملبية اللاحقة نمطاً للشبه تحسن اصطر عاً به المنفوظ للمائي (مصيب) وماجس التوهج المكنون في (الدفقة النضوي) بتواشج في إطار حركة استباقية ناتجاه الصامي مع اشبه به، الذي ارتكز إلى موجة عارمة من التصادم بين (النهار) وحركة الاقتدار المستقلة من (اشعلت اعاليها، كل القوانيس وأقواس قزح)، وهي حركة تؤثر هيمنة (النيل/ النهار) بوصفهما فصايين متعاقبتين بمنطقان (من القوانيس) التي تمتلبي أجواء ليلية مصممة بعيق التراث ومن (أقواس قزح) بفصحة عن تواشج وهج الشمس بانقيالات الطر وتفلح صنيع الجمع (بهار) و(قوانيس) و(أقواس قزح) و(اعماق) في أن تصدغ عالماً شاسعاً مبعه الفعل للمستمار (اشعلت) الخفاء متوهجاً غيب ذاكرة اللفاظ وقدها باتجاه ضفاف جديدة متقدة.

ولأن هذا التوهج مفيد بأجواء الماضي فلين (الولة الأول) وما يحصله من إحساسه الشمسة والجدة هو الذي يستصغره متخيل الاستمارة للتشخيصية للترج بالاحتفاء والإشادة للمستنبطة من (الكليل للرجل) و(الكليل الوجد) وهما يكتبان عن الشوق إلى استنعاء ترانيم الفوهس والعودة إلى رحاب البحر، وقد كرس (الكليل من أقمار لهب) للتوق إلى هتك سجايا النيل، والاعتجار به صوب بهار جديد ويتناسى التوهج الروحي - المتسلل من اللحظة الفارطة - حتى يصل

إلى نروقه حين يملن صوت الشاعر (كانت للفتيا تواتي كيف ما كنا نشاء/ شجراً كان/ وكنا في عروق الشجر المطلاع ماء) مفصلاً عن هندسة بيانية توضح حضور تشبيه ملوون مركب يعقد مقارنة بين (الوله) (المشبه للمعوي) والشجر المطلاع (المشبه به المحسوس) وبين (أنا) الشاعر المتحننة بصوت الجماعة (المشبه) واللاء في عروق الشجر) وتموز هذه الوله الشعرية بجموية مستنبطة من حركة الحياة وتديبها في خلايا الشجر للشرب بلقسانه إلى الضوء والعفوان.

وتلف بغمية تكرار (كانت كان) و(كنا، كنا) ذاكرة النص، كما يبدو ضمير الجماعة (ما، ما) عن اندماج (أنا) الشاعر في (أنا) الجماعة وهو اندماج غير متلك من الحاجة إلى الآخر، بل البشوة في حضوره والاستئناس به

إلا أن هذا التوهم يصطدم بفضة (هـ) التي تشكل ملوحة يتعجبها بالنص باتجاه تروح آخر تشبيهه بالخطبة الراحية يقضي إلى رقاد وسكون، حيث تتحول بنية الصورة السبائية ومكاشفة جمالية من محفير متحيل النص في استحضار الصور الراحية المصفوون من راح ماضي وعقد مماثلة تشبيهية بينهما إلى الترميز اللكنائي الذي يتركز في تقنيته على مدح متحيل القارئ ساحة الوصول إلى كيموية المكش عن الذي يتوق النص إلى إهداء ملامحه مكابرة وأسى فهامي (الفراشات التي رقت رفيف العائش للبهور بالنور) تلظاها السمر/ وغدا لون تظليها نضجاً صامئاً/ بين زجاج وإبر) لو تلبثا عند منمنمة ترويح الأسطر الشعرية لوجدنا أن السطر الأول استوعب لحظة التشبیه وخطقة الوجد التي أبرزتها موسيقية (رفث) و(رفيف) في حين كشف السطر الثاني عن مكس الهلاك (تحول النور إلى لهب) وفي إطار ثنائية ضمنية شكلها (التشف) بالآخر حد الانبهار/ قسوة الآخر) وبذلك تتولد من هذه الثنائية (النور/ السمر) حركتان، متصالتان، سرعتان، الأولى مغنطة (مبهرة)، والأخرى مرتدة (تلظاها) ويأتي السطر الثالث كي يتفصّل تفاصيل الاحتراق في إطار عوامة

واعية إلى التشكيل التشبيهي، إذ لا يسهم حضور أدلة التشبيه (غدا) في ترسيم الحدود الفاصلة بين الضمير (أون تجليها) والمضمر به (شميخاً صامتاً) بل إلى بحث شذوذة تراسمية تؤكد ذلك التحول الريح، زد على ذلك اسمها تولدج بين (مكتون/أنا) [التجني، الصمت]] و(حارجها) [التشبيح، اللون]]. ويوضح السطر الرابع (بي، رجاء وإبر) طبيعة المكان المعلق الذي وجدت تلك (أنا/الفراسة) نفسها محشورة في وقته تكثيفاً لعدائبة المكان وتوقه للافتراض، حيث أن ثمة حركة متفرقة تنطلق من (الإبر) الملتحبة و(الرجاء) المتوهج باتجاه (أنا) النص - التي شكلت الفراسة معادلاً موضعياً لها - تكريساً ليلالة الأمكنة التي تشهد احتراق الألوان لمهدة الرامدة للصباة وهو ما يبرز استهلاله القصيدة بقول الشاعر

صبر كان

وكذا في إتيان السطر الثالث خيراً

حدثت هنا وصول الريح من تمام لتمام

حدثت هنا اليلالات التي نهجها

والفضائل التي نهجها

حدثت هنا بلاد من عقيق وزرجد

تلك من خوص جريد النخل

أمكنة ملاذ

حدثت هنا بلاد

نقلنا للجلات التي تفرج

تبادلنا صباوات للرائر

وملأنا وجه الشمس وتريده نصيد

إنه الهم إذا طاله وهني

عابيات الليل والخلل للصبرة

أي نجم راعى مات

وكلنا نقبس النور شظايا

من ثرائه الأخيرة؟

أسرجه الخلل المائل استتري

نفس القلب علمي

لنطرق الموصد وجه الريح

يا ما أهرج الإنسان في العلم

للتبديل البصيرة

إن متأس هذا المقتطف الشعري الذي شكل حاتمة قصيدة (عابيات الليل) جهد نفسه إزاء اعتدال دلالتي من (الحكمة والموهب)، وبما يتولد عنهما من إيهامات، يبدأ منذ لفظة (أه) التي شكلت وفق لانتظار تليدي يفتح منذ البدء نافذة باتجاه (المسكود عنه)، فتحة مواردة شروسة تتصلل إلى كيان المحكي الشعري تفضيها صيفتا التمتع (ما أفسى) (ما أطول)، وكما تلمسها في القمة المستقاة من حركة التهيض والمكادبة (مسرانا) تحت أسنار (الظلام) وحندسه، وتؤشر لفظة (دوماً) تشفيراً اندياحياً يؤكد حتمية لنهرام الوهج (الشمس) إزاء استبداد الظلام الذي يلمى أن (يبرح مكانه).

ويكشف تخيل الاستعارة للكنية من خلال (مله السريرة) و(الهم إذا طال) والقرينة الاستعارية (جائحة طبيعة تلك النجمة النفسية التي منحها اللفظ (مله) دلالات الانتمثال المتماثل).

ويوضح السطر السادس تماثلاً إيقاعياً تتوالف فيه خيوطه الدلالية مع عنوان القصيدة ومفاتها (عابيات الليل) يرفد بنية القصيدة ببعد (دينامي) يعكس صيداً محتملاً يتشكل من أجواء المعركة الكامنة في (عابيات الليل + الحيل للغيرة)، وهي حركة تستهدف بؤرة الضوء للرموز لها بـ (النجم) الذي يلمح بهضموه بصيص الأمل في الأفق لئلا يملهم، كما أنها تفتيح تلعب تلك القلوب وتربصها بـ (أنا) الشاعر، فثمة حركة للتصال المستتاة من القرينة الاستعارية (عابيات) وحركة أخرى مباغتة عنيفة (الحيل للغيرة) تروم فتك حجب الآخر، وتتماهى الحركتان في إطار السعي إلى الاستلاب والنفي

ويعكس تساؤل الضمير الملمع بالمررة (أي نجم راعش مات وكنا نقبس النور شطاب من ثوبه الأخير) لحظة الانصاف والخلط الوجود - إبان المعركة - كما أنه يؤشر تصاداً دلالياً مع مستهل المشهد الشعري إذ تتسلل حركة الضوء الشحيح (شطاباً نجم) وهي تنجس من الخارج إلى داخل (الأنا) (نقبس النور) في حين تشهد استهلاكة النص انغلاقاً وإغياً من الدات على نفسها وانتشار الضوء المتوهج (تشرق الشمس) عند اعتابها ويبلغ هذا التصاد في أن يرهس بتحول سيحصل في كيمية تلك (الأنا) باتجاه للنور والصباح

وودكن أن يستكشف من نعت النجم بـ (الراشع) ثورية تكمن في أن هذا اللفظ يعكس بعداً ضوئياً، يستنتج من تناوب الثاقب والظفوت وتعايقهما، وهو مدلول يشق وأجواء التوهج المرسور لها بـ (نقبس، النور)، وأما البعد الآخر، فإنه يستوحي من السقف المعجمي لـ (راشع)، إذ يعمل إلى السعي صوب القتال، وهو ما يبرهسه (مات، ثوابه الأخيرة)

ويعكس السطر العاشر جائمة الصراخ، إذ يكشف حوار للشاعر المصروع (مسرعي الحيل للعلاقة، استنبري قبس القلب هلمي) عن توقي النص إلى ترميم الجراح بغية التكمال من جديد باتجاه النور والحلاص، وقد كشف

هذه الإيهامات فعلاً الأمر (أسرجي، استقبيري)، ولسم للفعل (معلمي) وهي علامات صوتية تستوعب بعداً رمزياً عريضاً يطلق من الراعي المعاش باتجاه المستقبل فضلاً عن أنها الفعل تؤثر حركة دلالية مثقلة ومتخالفة ووفق للتنفيذ الانزياحي الاتي

أسرجي ————— حركة للمخاطبة باتجاه الآخر

علمي ————— حركة للمخاطبة باتجاه (أنا) الشاعر

استقبيري ————— حركة للوجه باتجاه (أنا) المخاطبة

تقواشج لسماءات هذه الأعمال مشكلة شبكة علاقات جديدة يفصها الانزياح الاستدري - صيرورة القلب (المستعار له) شملة دلالة اللفظ المستعار (قوس) - دلالات موهجة يوردها المعنى المعاصر لسورة المنشكلة من (أسرجي) وهي تؤثر تولفاً إلى الدور الراعي لتضمح الروى والمفصلي إلى توحيد رويي يومه الصمير (بحس) المستقر في العهد المصارع (مطروح) انكس به من حركة صيفة من تلك الأناس، متحافى، اصرف الأول إلى الرعة في اقتحام الأكران (الروضة) والعمود إلى ضفافها بعيداً عن أجواء الوحشة وأثر الثاني السعي إلى تهميش التلاحم للعابية الرموز لها بـ (وجه الروح)

وتتباور عضادة إيقاعية تؤثر تماثلاً تركيبياً بين مفتاح النص وخاتمة (أه + صيفة التمعجب [ما أطول]) في مقابل (يا + صيفة التمعجب [ما أحوج]) إذ يغيب مسرى الكتابة ليحل محله (تدليل للبصيرة) للفصح عن قدرة التتويع البصري على أن يقدم القأ بصرياً يفسر الأمكنة المضممة كما يشي اللغزال (أه/ يا) عن تحول في رؤية النص من التمتع من الآخر والاندلاق على (الأناس) إلى الرغبة في محاصرة الآخر والاستتجاد به.

وبذلك تتشكل خاتمة مفتوحة تتصادم في بنيتها الدلالية مع مستهل كل أمان

أشهد الشعرى الذي بدت فيه (أنا) شباهاً منغمرة بالعمّة على الرغم من فرح (الشمس) في حين شهدت الحاتمة انبثاقاً للفرح من داخل تلك (الأنا) وإن انجسر الضوء وغاب.

في قصيدة (ولتقي الغرياء)⁽¹⁸⁾ يحتضن الفرّج أجواء قصصية تتعلق بأهداب المكان (الهادئ) الذي يشهد لقاءً لغريبين، تعاصروهما الذكرى بوطأتها وثقلها، ويضربها زمن معاد (بجمل)، يجد أنه يثائر سجيته كي يمنعهما سائجة اللقاء إذ يرد:

أرى المكان عدوه

واسرقب الزمن البهبل فأنثا

من ذلك كي يلتقي الغرياء

وأحل عند لقائنا صهر، تلقى بالنسي

وأحل طير أنزق

شالت وحلت ريشه الأثواء

أضطت فتدل الحبيبة ثقلت

في الصمت روح شفاها الإصغاء

حينذاك أضفت الحديث سراجاً

وثأوت بحضوره الأشياء

يظل مخيال الكناية للشهد القصصي بقوان الخسرة للفرجة بأكاليل الندى تكثيفاً لاحتفاء الطبيعة (شجراً وندى) بلحظة اللقاء الفريدة التي تمثّل في ذاكرتها رحلة عمر كاملة ويشتّخص (الطير الأنزق) بوصفه رمزاً لونيّاً من رموز الفرّج إلا أنه ما يلبث أن ينصلق باتجاه الأقول بحضور السطر السادس (شالت

وحطت ريشته الاتواء) وقد كشف للتصليم الدلالي (شككت/ حطت) عن عدائته الزمري المرموز لها بالهوى الشرس الذي أصاب جناح الطائر وإلى انطلاقته في سماء الألق الدائم، ففدت زرقته مثلاً لا حياة فيها. ويطلق هذا التحول في أن يوقف انشغالات إيقاعية الفطرية المتشكلة من تكرار (أطل، اطل) وربما بدا ذلك الطائر معادلاً موضوعياً (أنا) الشاعر المتنازع بهجين الغياب والفقْد، مثلما تجلت (هي) شجرةً مفضلاً وملاًذاً يخلق فضائل العطاء والامان

ويتقصى التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء فلا يكون الحوار المسموع (Dialogue) إلا (تدليل حبيب) لأدبته على أن يحبل إلى عالم الذكري العلبية، فإذا بها شاهدة مائة بكل تفاصيلها الجميلة، ويصبح تسأل ذلك الصوت (الغيب) شعاعاً متوجهاً إلى كيان (أنا) المصغية عن كتابة مسوع في بنيتها التراسلية رمدي متصادمي، الأثر ماضي مفتوح ميماب اللون والصمت المطبق ويخضر مترح بالصوت للزقح والأوان الواهرة

ويعكس تدويل التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء من خلال تماظر انزياحي بين التأثير المبهج لتلك المبراة الرحيمة (المشبه) وحركة الضمور في التدليل مفتحة للعتمة وقد فضع الفعل (أشطت) التوق الواعي في التواصل مع الآخر، كما أنه أوما ضمناً إلى استجابة الشاعر لتلك الشوق الذي لم يخبث للشك في إنكاه (وقد) الذكري، إذ يقول:

يا رنة عبر الحديث فلتحت

غداً، وهل الجرح متصل الضيق

ماذا تقول؟ وريتنا

وقد من الرعد الذي لا ينجلي

من يا ترى يطفي شعور القلب حين

تضام:

هائه أشعلي كل الفناء، وتري

بيست هذا كل النور

وأعنت فناء جهاد نعمة بشرية سر

تطلي ظلال الروح في أزمانها

تحن وتغرق فيضها

لنقل تحمل بالندى الرمشاء

كأننا في حمرة هذا المشهد إزاء روح متصل يستبطن إحساسات الشاعر إزاء تلك الأنش وعزز هذا يؤر التوجه التي صنعتها النص فظهرت صريحة طوراً من خلال (وقف من الوجد الذي لا بمطلي) وإس يا ترى يطلي شمعك النور حين تصبأ) و(هائه أشعلي كل الفناء) ومقتضية أخرى عبر (يا وربة عبر العيش نعيم) و(الرمضاء) كما يكشف أسلوب الاستفهام (ماذا أقول؟)، (من) عبر حيرة الشاعر راء هذا العيب الذي حدف جرحاً نازلاً، وربما أضواء ضياء الطبيعة البدائية للفضاءات التي تلف تلك الأنش، لاسيما أن تسألته (من يا ترى) (يحمل في طياته استيعاداً جارماً للعوبة إلى عتمة الانطفاء سر أخرى، معززاً حالة الأمل التي يعيشها لحظة اللقاء، وحلمه بأن يسترجع لحظات سعائته، سعادة اللقاء، المحضن بوجه اشواق حقيقية يكرسها قلبان لا قلب واحد هو قلب الشاعر، الذي يدعو عليه (بالاشتعال) على يد من يحب وهو لشتعال يفضي إلى توجه ورماد، ولا تغلق القصيدة على هذه النهاية إذ نعتم بشوق (الرمضاء)، قرينة الاشتعال والمكابدة، إلى أن يفرها الحلم ولو بالندى الضمير، كي يحف هذا الاحترق الذي بدا تقريباً وطبع للوحة الشعرية بطابعه

يتمدد فضاء الطبيعة كي يستوعب أبعاد قصيدة (زهرة الخنم)⁽⁹⁾.

مشكلاً مشهداً ديقامياً يكشف عن آليات التحول في (لنا) النص صوب أكران متخمة بالشتات الذرود

فأجبت تلك الحكومات التي

تجارتاً تبدأ بالتطاول ما نصحه من عاطفة

الاجعة نهاية النهار

ووصفتنا الجليل لطفنا انطباعنا

والمسلمون فيها بالتلاقي، والوصول تصدق

هزیز حلقمتا، یلویس نویتما اقرار

بوتما پر آمد، جامع بنا القصر.

بالتقدم الدولي، والضمير.

وهمزة المسبق الذي يسهل الطريق

التحریر کی پخاں کل شمس، فی ہندو

المشركين ولا يبين في المكان حاضراً

سورۃ رعد الانعام

يشكل تكرار (فاجعة، فاجعة، فاجعة، فاجعة) مرادفاً دلاليةً تعكس إيقاعية القول والاحتراق في خضم رمزيين متلاصقين أحدهما ماضٍ يتسلسل من خارج الناحية وهو زئب يحفر مكانه على جدار الروح بحكاياه للورقة ويندى الوجود والانتهار والانتفاع اللعبي لكن هذه اللحظات موزونة متفجرة إزاء حاضر يجثم بهتامة على أنف الحكيم الشاعري.

ويتقاسم البناء المعماري للفنص حتى يصل لروقه بحضور الانزياح

الامتعاري - الذي استوعب الأسطر الخامس والسادس والسابع - إذ يجمع الخلال

خلفتنا لولة.. نموت في الجحيم مرتين

أراد يا عذابنا للنبيل.. زهرة

تعهد ... عن رأي

وأطلق الجمالك التي يصنعه تاتوي

للبد من جنيد!

من أين يا ترى مستطيل زهرة النجم

يستأنك الفصح للتلويح مقبرة

وزرعك للنشيد للتشفي والصمت؟

من أين يا ترى مستطيل زهرة بعبء للثال

والحب يلفي جذرة المثل؟

لا شيء في اليدين غير كبرى لحقة

هاربة تخالف الزمان

واكتفى بهم بالصبر

تتأسس بنية التوجه هنا من تشكيلات بيانية استمضرت اللحظة
الفاطرة وبجيت ذلك بالرامن، بحيث يشهد مرة أخرى تصادماً دلاليّاً يؤكد
انهزاماً لـ (أنا) المص كرسنها للكتابة المتصعبة في (نموت في الجحيم مرتين)
وهي صورة تشغل في ذهن تساؤلٍ محيرٍ أ هو هل كانت (أنا) الشاعر هي
مصدر التحول في رؤيت إراء الأحر ويرمه به أم أنه أشر تحولاً لـ (أنا) الأحر؟
ويبقى هذا التساؤل إشكالية مخفلة تفضي إلى متواليات دلالية تعكسها
تشظيات (أنا) الصاربة في حضرة (زهرة النجم) بوصفها عنواناً للقصيدية
وحضوراً دلاليّاً مكرراً في معمار الصورة التشبيهية إذ إن هذه الزهرة (النشيد
به) قد شكلت منذ البدء نضاً مشفراً يلقي الضوء على عالم القصيدة مبلوراً

ثمة أكثر من بنية مشفرة تعمل إلى بؤرة النص منذ البدء فلفظة (كلنا) و(أو) تبرز للحيرة وللتأرجح ما بين الشك واليقين مما يوحي بأن ما جاء بعد (كلنا) وانتظمت، ما هو إلا ضرب من التمني والرجاء، وأما لفظة (اليوم) فإنها تخفي بلحظة التحول في رؤى الشاعر إزاء تلك الحاطبة توارها الحركة المضارعة التي كشفت عن رؤية بصرية ووصفية معاً (أراك، أرى) إذ يؤسسان مفصلاً زمينياً يبنى من اللحظة الراهنة (الآن) والاطلاق في رحاب مستقبل ينشده الشاعر، زد على ذلك أن (أراك) تؤدي دوراً مزدوجاً في بنية الصورة التشبيهية التي أبعثت من (أراك) خيال قنديل يزين في الدجى مصاب، فهي (أداة تشبيه + حرف تشبيهي) (أرى + ك) وهي مهمة ليست سهلة أن يتصالح الحيز المكاني بمشبه حيث يبدو مدعماً بأداة التشبيه التي تفلح في أن تداهل بين صورة المشبه (ك) ومشيبه به (خيال قنديل يزين) (بحيث يبتلى من جنى واحد ويفتح باب التباين أمام مصحح القاري فيمتدني وحياً واحداً من وجوه الشبه العفيدة التي تجمع بين طرفي التشبيه وربما يكون أحدهما هو سرمدية التزهج وقدره على الإطاحة بأسار البحر وفي إطار حركة دلالية ملهبة تشع من داخل تلك الدات باتجاه العالم الخارجي الملهم لتفترع ما حولها بالنور

ويؤكد الصطر الثالث، ويعبر صيغة الأمر التي خرجت إلى معنى التخضرع والرجاء (أحترقي، وأصلي)، الرغبة في أن تجتار تلك الحاطبة اللصقة الراهنة باتجاه المستقبل وفي إطار احتدام صيف بين التني واليقين المرموز لهما بالديور، والجمال والسلام للشار إليهما بالنور، ويكتشف الفعل (وأصلي) صعوبة التمسى وحق المكابدة، كما أنه يتم عن إيمان الشاعر بكيونتها الرافضة لتفرد الظلام

ويشكل حصور الفعل (أحترقي) خرقاً دلالياً في سقم القطع (أحترقي وأصلي)، مجاياً تحولاً آخر في تلك (الصور/الرمز) ونزوعاً صوب فصامات روحانية سامية، بعيداً عن سلطة الجسد، كما أنه يتم عن وجد الفرافشة للتوارث

بمناجاة الضوء، رء على ذلك أن الصورة التشبيهية البليغة (احتراقني فرائشة الطبيب) قد صهرت عطاءات ثلاث حواس (اللمس والبصر والشم) في بوتقتها، ليتكاتف تأثير هذه الحواس لتغدو البقا متوهجاً وأثيراً معطراً، ولغزح متميل النص من أن يقول ذلك الاحتراق رماداً ومشبهاً، لذا فإنه يستدعي (النور السمودي) كاسراً بذلك توقع القارئ الذي سيشهد تحولاً في كينونة الاحتراق إذ يتراسق وقد دائماً وتوهجاً. وقد ركز للتجانس الصوتي بين (احتراقني) / (احتراقني) تماهياً بين بعدين أحدهما مصدر عنفوان تلك (الأنثى) والآخر كشف عن مواجهة الليل للنفس الذي يطبق على ثانياً المشهد الشعري ومجابهته روحاً وكياناً كي يبقى رمزاً فينبئاً معزجاً بضمه النهار وسرعية بزوجه

ولأن قصيدة (في التجلي والتصادم)⁽²⁰⁾ تمكس مكابيات المبدع، وهو يشكل فرائيس النص فإن الفاظ الترميم تحدثد في مسجع اللوحة الشعرية، فقرة (النار)، (الاستعمال)، (الساقي)، (التوهيم)، وسرعه في عد المقطع الشعري تفاصيل الإدراج الفني، حم، نصفي الى وحيد الهاشمي الإندي في حضرة حورية الخرى للعاشق

أولاد لها أن تكون الحسية

وهل الرفيق للزناش

ثقت التوازم... بنت النوالي

وأم النوازي... صديقه مملجا

في حروب الظلام

شريعة نشر القروح، وإبحاره

لاحتراق الشدا، والشمع الالهي

أراد لها أن تكون الغواية حتى الأبد
أراد للعاني التي لا تترى
وتكره عند التفتت الفصور
فلا البصيرة.. هذه الضاع الرؤى
وتكشف الخطأ.. لحداد البصر
أراد لها أن تكون التي لا يحد

تمتشف من صورة المشوقة أكثر من ملمح معكس سمجتها الحميمة
التي تؤشر - الإتياء (الأم)، والإمضاء (مت)، والتوافق الشكلي (أحت، ظل) -
جد التناطيق (التروسم) والساظر الوجداني (حبيبة، شريكة صديقة) رد على ذلك
أن هذه (الأنثى) مؤمنة تمسك من الحواس الخمس كمدونتها وعمر شبكة من
الصلات الحديدة التي تفصح بولل هذه (الأنثى / المرأة) وتوحدنا مع كيان
الشاعر. إذ تفسل إليه عبر حاسة الفوق (الدواني) وحاسة الشم (للشذا)
وحاسة السمع (الرفيق للأفاس) وحاسة اللمس (بشر الفروع، احترقوا) وحاسة
البصر المستوحاة من الموجات الصوتية لكابي منصابين (السماء [الدواني])
الأرض [اشتعال النرى]

ويشع الرمز في مابعه حين تمكس للصورة الكائنات انفلاته من فهد
الحواس ويخوله كون التجويد. إذ يتجلى عبر أكثر من مفهوم، فهو (غواية) ثارة
و(سمان) أخرى، كما له (الشعور) و(البصيرة) و(الرؤى) وتنكاثف هذه
لومضات في بنية الصورة للكائنات المنبثقة من (أراد لها أن تكون الذي لا يحد)
حيث يستبين طموح الشاعر في أن يعانق - واللاهائي عبر هذه (الحبيبة/
القصيدة)، ويلود تكرار (أراد لها أن تكون) إيقاعية هذا الطموح الذي لم يكن
واحد اللحظة وهي الآنية، بل إنه جهد منظم ورقية في رسم فردوس معوي،
تشكله هذه التومضة الإبداعية الباهرة

وتستجيب الطبيعة بغيرها للامر للخصب والتماء لهذا الحضور للباهر

إذ يقول الشاعر

تلكم غم كليل

وأصغر نور ضليل

تلكي رنة أوجد يداهم يلقى يدي

والشرق خلق بعد الرب

فناحت سهامه نضي وقني

وهب الحريق للجميل يلقب الأزل

يصلح هذا المشهد الشعري أن يكون مفتاحاً للفصيدة وعموداتها، إذ يتكاثف التضاد (يطرس التضاد) (بظن/ يرقى/ ويرعد/ قريب) (أنا/ تدني) ليعليه تجلي للفصيدة بفتح على انقلاص الأفعال (أسفر/ تالق/ الشرق) زد على ذلك الحريق الذي لا يجمع بين طبيقته وماتته ونضامه وأندثاراً وإنما يقتصر في اشتعاله على الق السار القابر على نصدي شمع العتمة. لاسيما أن الأنعت (الجميل) أراح الحريق عن سجيته المدمرة وانصطف به إلى ملامح أخرى هي الصق بسجية التوجه للبهج للامر لاحتراقات (الأنا) في حضرة الفصيدة

كما أن لفظ (الأزل) يفضح سرمدية ذلك التوجه الذي لا يمكن أن تخرمه الحيرط للسوداء ولا يعتوره الحبر والانطفاء، وقد أرمض بهذه الدلالات حركة نضر القلوع والإبحار صوب (الذرى للشتطة) للوجية بتقهقر العتمة واتساع مساحة الضوء.

يعيل الشاعر في فصيدة (صباح الخير عيناً)⁽²²⁾ إلى تشكيل صورة تخجور من فعل الرؤية مشهداً دينامياً يتفاعل فيه السدى مع الضوء والأشجار

لنا من ربه وحدا
 وحف حنينة القفا
 توهج، الفنى، حديث نطلة صلى
 بمهله ميمت روي
 واهج بلقي الإصباح
 يا أتوى زهور الكون، يا نفلى

تتأثت بمية اللغة الشعرية في هذه القصيدة عبر مسارات التوهج من مستويين، فاما الأول فهو ملفوف ببول من هطارات الحواس بلورته الإيقاعية (صباح الخير، صباح الخير، صباح الخير) و(صباح صبح، صباح صبح) (صباحيتي صبح) التي شكلت وحدة حاصلة لبنية هذه الرمز المتوهج المثلث باختضاع لبر طويل يشملل من النص الحاسب رد على ذلك انها شكلت بؤرة ضمنية فاصد على حصد القصيدة عبر الصورة التشبيهية معكوسة^٢ (صباح الخير عيناك)، إذ شكل تماهي للطرفين التشبيهيين تشفيراً دلالتاً يتوحد تحت سلطته متخيل القارئ والنص معاً إذ لا يمكننا أن نتفاعل مع عنوان متوهج كهذا إلا إذا استحضرننا ذاكرة الحافلة بطغوس الاجتياز من رمز ساكن معتم صرير رمز متالى حيوي، وهي ذاكرة تسيطر على مرجعية القارئ وتحطره باتجاه التوغل في تفاصيل النص للكشف عن حدود هذا التماثل الدلالي ومسوغات توظيف هذا النمط التشبيهي النادر، وأما المستوى الآخر، فهو توهج يستلهم من الأسطر لسة الأخيرة

ومن منطلق رؤيتنا التقنية التي اصطلحت سوتكراً لها، فلا بأس من التلبث عند رموز التوهج لاستجلاء ما أضفت على بنية القصيدة، فثمة أمكنة مستدة يسري فيها شعاع تلك الصباح (المشبه) - والذي منحه المعنى دلالتها النفسية

- وهي (الكوب/ الدنيا/ الأشجار/ للشعب المتمد) وكلها ملفوظات مكانية تؤشر
أطراً رحيبة غير مصمعة للماوس الحواجر، إزاء ابتهاجها بوجه الضو، وقد
أكدت للقرائن الاستعارية (ينمض، مرهق، مخضل) خصوصية ذلك الصباح
وقدرته على أن يتوغل إلى سميم الأمكنة فيصمها اليهجة السردية - وهي
إطار تقنية فنية الملتج في أن تسقط ما نجسه (أنا) الشاعر من نبوة على ما
حول من أمكنة ومجتها الحضرة بمستوياتها المتباينة

وهي تصل إلى (صباح الخير، يهمس لي) فحين النص ينعطف منعطفاً
آخر، ففي الوقت الذي يؤشر فيه مقحول التشبيه التماهي بين المشه والشبه به،
حين الشاعر يحيط (أنا) من كل الجهات بهمة وهي إطار مراسي بين، فتارة
الغشيه (صباح الخير) (يهمس) وأخرى العيان (للمشبه به) تتشكل بصحفا
الصباح فتندق ظلًا ونور (شهاداً)، ثم يعود للنص ويوعي حمالي لبشد الوثائق
التشبيهي مبهما فيرد (صباح الخير هيباك) مشكلاً هالة دلالية تربط عنوان
القصة بهذا الفصل من مفاصلها وقد تحول صمماً إلى طبيعة ذلك الزمن
الذي اغلقت تلك العيان على (أنا) الشاعر، وقد صممتها الاستعارة لكنية سجيبة
الإصباح وعبر قرائن استعارية متصاعدة (حدثني/ تكلم سرها/ تصك لي/
خجائي) لتتشكل صورة سمعية توحد بين همسات المشبه (صباح الخير/ يهمس
لي) وبين نبرات صوت المشبه به (عيفك) ليؤشر هذا التماهي الصوتي بين
الهمس والمجر اتصالاً روحياً بين (أنا) الشاعر و(أنا) اللغاطية، إذ استطاعت أن
تتمازج به ومعها سمود الزمن باتجاه صباح نفسي خاص.

وترسم القصيدة في الأسطر الثمانية الأخيرة إلى محرق الرقبة، إذ
تستحضر ذاكرة النص استهلالاً القصيدة (صباح الخير، يا اندي زهور الكرن
يا بقل) كي تبعث عصابتين نفسيتين تمرور بينهما حركة دلالية دائمة تؤشر وجداً
إشراقياً طاعياً تنقلت فيه (أنا) الشاعر من نحي المادة وصولاً إلى بهاء الروح
وتبدأ هذه الحركة من (أنا) الشاعر مرتبطة بالميتافيزيقا بدلالة الأفعال (بنا)

(شف) واتعمد متوجهة (بصنيتها للفتاى) إلى أرض منحتها (المنطة) هدية وهوية
ومن ثم العودة إلى السمو من خلال الفعل (صلى)

ويتشكل (المنطق) بؤرة فنية تلج على ذاكرة القصيدة فتصير استهلالها -
وتكون الكلمة الأخيرة التي تقفل بها - تفلح في أن تجتاز صفاتها للكلفة لتندو
تورية تخرق توقع القارئ في قدرته على التقتاض معها الخاصي أو لكه مغالطة
بنيتها اللغوية لتتلفح ومضاتها الرمزية باتجاه إيجاد ألف ابتظار للنص على كل
الاحتمالات

تكتشف القصيدة (الرقص حياً)⁽²⁴⁾ عن بلورة فنية تكتف شعريتها تموجات
للتوجه وإمكانياتها على سبيل النص، إذ يرى:

تلك في سماء الوجود الفضية
فقد نقشنا لبرج شبه الق
جوى بنا الوقت لم نصل له لنا
وفادرتنا سنج العصر تنهرق
فما عرفنا معاني الشمس سلطنة
ولا فهمنا للشجون التي ياتي بها الخفق
إذا مخبنا يسير الغرب في حجل
وإن ركلمنا.. ضيحت خطونا الطرق
لحس صوي في الحياة فط حرق
يخالل الصياد من حيث ينطق
ككنا الدنيا التي حفنا بلا طم
وإننا في انتظار الذي نبنيه نخرق.

تعشني، حاوريني، وأشطي انقي
وراقصيني نغني الليل حتى ينجلي الخسق
نهاره الله الله واللهن الذي يهوي على مهل
مطمطمع الساعات هذا الليل من وسط
الحشد ياتني
تلقني في الرقص يا زهرة الدراق

..

تعشني راقصني خطفي، بلا وجل

لا تحدث همسة (أنا) أمتي استنظار تقنيي. اد إلب تترج صوب أبعاد
لواحدة تؤسس شدة هذه القصيدة التي تستوعب التوقع بوصفه استراتيجيّة
مصممة تستجلي المسق الغائب، فثمة تركيز بيّن لتقنية الاندراج الفني
(Flash-Back) تُظهرها يومي دلالي اللحظة للتأرجحة بين الحاضر والمستقبل
وقد سمحتنا أعمال الأمر (تألفي، تعشني، حاوريني، أشطي، راقصيني، تعشني،
راقصني)، مساحة لاستشفاف نبرات الاحترق الفينيقي المبني عن انتفاضة الانهيات
وهي لحظة تتلو - بالضرورة - رمز الهزيمة والاستسلام ككفتها صورة التشبيه
التمثيلي (أحس عمري في الحياة قطا حرش/ يخائل الصيد من حيث يتطلق)،
إذ يتسلل ليل نفس لا يحسي أفقه إلا وهج الرصاص للفخسي إلى موت محقق
أكده الفعل (يخائل) المصم عن حركة المباغنة والانتقاص، وتلفظ ثنائية
(الصيد/ اللويصة (القطا)) تُرمّ الشاعر بقيد الأهر (الصيد المدمج باليات
لتجسيم) الذي يحوّل دون لسلطته. ويقول الشاعر (وإننا في انتظار الذي يهوي
باحتراق) تعشني أن حريقاً قد شب في (أنا) الشاعر دون أن يكون فطه ترميداً

ونحناء بل إنه تولى إلى تجاور سكونية زمنه (التيما التي عشنا بلا طعم) باتجاه
فروع جديد تضيئه تلك المخاطبة

وهي تعود إلى (تلقني في سماء الوجد أغنية) و(أشطي أفقي) نجد
أن ثمة تماثلاً دلالياً يربط سمبزل اللوحة بخاتمتهما كما أنه يربط في النص سماء
جديدة لا تشبه للسماء التي ينتمي إليها الآخرون، وإنما يصورها متفعل للتشبيه
التحليلي فلا تتجلى لنا (سماء الوجد) إلا مثقلة ويكلف هذا التوجه الانزياح
الاستعاري (تحذني أشعلي أفقي) كما أن تماهياً مفعياً نشهده عبر التفاوت
الصوتي لنبرات تلك المخاطبة (الروح - الحديث - الحوار - الفناء)، التي
شكلت قوام صورة سمعية رمزية محمولات (القلق والانتعاش) بمديات ترأسلية
بيد أنها لو أشرباً دلالاً هذا التوجه تتجلى التماثل الدلالي المفصح عن فهمية
واعية للصورة السمعية. إذ يتأطر تصور الخفص (الروح الحديث للحوار)
بالصوت المهيمن (أعيلة - مفعي) في إطار ثنائية متضامنة يهيمن على خاتمة هذا
اللقطع الشعري أو تغلو تلك الليرات ثم تعاد الانحطاس (تحذني) تكرساً
لرغبة النص في إمرار المشوة بحدود تلك الصور والتركيب الواعي إلى إشراك
الأخر وتهميشه أخرى وقد افلح الفصح يستعار (تلقني) في أن يفتق على تلك
المخاطبة سجعاً متقد تصفق وروح تلك الليلة التي غيبت المشوة فيها عتبة
الفصح وشبهت أنيلاج صبح جديد خاص، بيد أن حشد المعال الأمر يحدث
ارتجاجاً دلالياً في قناعة القارئ، إذ إن طبيعة فعل الأمر تؤثر رجاء استحضار
الصوت للوقع (تحذني، حاوري) وللحركة المنتشبة (لرقصيني) والوجه لللايد
(تلقني) والصوت الباهر (أشطي) واللفة الدائمة (ولفقي) من عمق المستقبل، وقد
أمر هذا التأويل استعارة متميل الاستعارة التصريحية (زهرة الدراق) لا أمر
الدراق، وإن أفلحت هذه الزهرة (اللفظ المستعار) في أن تهب - تحت حيلة
الاستعارة التصريحية - المخاطبة للعتبة خلف أستار الزمن عطرها وأوتها

على أقدام وخشاوتها

إن التواضع الإيماني لفصليات هذه الأفعال قد فصح ببعضين. أما الأول فقد أشار إلى سجية هذه المخلوقة المؤهلة التي عبر اندعامها بالأفعال على هيئة (إزاء المخلوقة) عن أنها لا تأتي صائكة وإنما مبدعة بموسيقى الحياة، وكشف البعد الآخر عن عمدة اللامع الذي ياف بسكونيته (أنا) الطامع التواضع إلى اجتياز برفقة تلك الأثرى صوب عالم جديد متوهج.

وافتتح عنوان قصيدة (في جلال النور)⁽²⁵⁾ للكاتب بدلائله الضمنية بوابة النص باتجاه تشكيلات التوهج التي منعت فيها مفاجأة الشاعر

هذه هي ما يعرف المشايخ في الشرق

ما قالوا وما فعلوا.

وما أبدع النحل في تطاونه بالزهر

ما سبق على التوالي الفصل

هناك حتى ابتسام الصديق غطالي

للعصبة البكر يجلو سرها العاشق الثمل

عيناك في الليل صمعو وأقضية

أصحاء بك عتيق التوابع ينهل

عینک آفتاب لکری ما لها صور

هناك بها حقوق دار الفنون

في حب الأحياء قد رحلوا

عزتک یا عزتک من کی عزتک

انگريزي ٻيڙا سموريون

من ذا يفتي لها شعراً فياسرها

ويؤذي في عصفها الهلج للضول
 حينك في البيت فتنبل ومفلة
 كتاب يجد على ألق أسرار الكوى
 والحب يشتغل
 حينك عند الفراق للرمح
 للوصل فل زاهر.. عاتق خضيل
 حينك في الأزمان عر لا حدود له
 موهبة إلهه بالذي
 في حلق الأيام تشتغل
 حينك يا هذا الذي كنت
 في ما تجلى الخلق للفرح الهاري
 بلبي من جلال نور تشتغل

لا يمكن أن نتعامل مع تلك المخاطبة إلا على أساس أنها كيان حسي يحمل في جوهده مديات راسمة بعينية المثال. وقد أكدت هذه الرؤية الإشارات المكثفة باتجاه العيني، وفي إطار مكابدة جمالية تصوغ لوحة تشبيهية طروقة - تستعرب القصيدة - وترتكر إلى اتجاهين أساسيين من التشبيه أحدهما يركز الدلالة الحسية فيعشد أطرافاً تشبيهية مجسوسة تنهل من عطاءات الحواس الخمس، ويرق المصطف الثاني:

سملر، الخولة لعداء دك ← حاسة السمع
 تنديل فل زاهر ← حاسة البصر
 مفلة، فل خضيل ← حاسة اللمس

الوثائق الصمد — حاسة الأذن

قل عاتق — حاسة الضم

ويصعب الاتجاه الآخر ويرجع في إلى أن يخلق بالمسبب (عينك) في ألق للتجريد واللامعوسى (منطق للمسحوة البكر، أطراف لكرى، موجدية التوصل، عمر لا حدود له، فتنة)، ويشكل هذان الاتجاهان اصطلاحاً دلالياً يفرضي إلى تحفيز مخيلة القارئ باتجاه استكشاف ذلك الرمز والمستبطان بينه الغائبة

والانضداد للحكمة والسعادة في هذه القصيدة إذ إننا بقننص رمزين متضادين يهييان على فضاء النص هما (الصباح/ الليل) أحدهما رمز متوقع يعزز عتقوايه التضاد بين هاتين (المسحوة/ القمل) إذ تتوحد الحالتان في حضرة هاتين العبيد، وأم الزمن الآخر فإنه زمن مضم يسمى متجلى الجمع إلى أن يخلق بتمته المساكته هي يستدعي وموراً تصحج بالصياة وإيقاعها المتسقة (سماز)، راعية) (و دف عميق الواقع بتمه) فافرة على أن تسلب بعالير الليل دلالتها للكرورة لتمنحها فضائيات نهار فلسفي مشرق

وثمة مفارقة طريفة بين سجايال الترهج ودخل النص تتولد من التضاد الدلالي بين صورتين التشبيهية للتشعبي (عينك أطراف لكرى ما لها صور يذكي بها الشوق نار الذي في حبه الأحباب قد رحلوا) و(عينك - في الأزمان - عمر لا حدود له مرهونة أيامه بالذي في عشقه الأيام تشتعل)، حيث يتجلى التضاد الأول بين المصطلحات الإشارية للمشبهين به (أطراف لكرى) و(عمر لا حدود له) أضواء الأول للرمز الماضي، ونم الآخر عن ابتغاح اللحظة الراهنية على كل المستويات، وقد كتلت شبه الجملة الاعترافية (في الأزمان) هذه السعة. وأما التضاد الآخر فهو كامن في طبيعة التوهج وقد شكلت صورتان طرفي هذا التضاد، فاما الطرف الأول، فهو توهج يفرضي إلى اشتراق وزماد وسكونية، لذلك فهو يرد منفياً (ما لها صور) تكريساً لقدرة تلك العين على أن تستدعي كل ما

الذكوريات الحافظة للرضا، ويحصل الطرف الآخر من القصد إلى اجواء وإخوة بالاقبال إذ إن متخيل الاستعارة مع الأيام (المستعار له) وقدماً وتهيئاً لذا فإن هذا الاترواح الدلالي قد اصطلح للفظ المستعار (موهونة) كي يضع اقتداءً زمنياً بين أيام العمر والخطوات المتوعدة

وتسجل بنية تشبيه الجمع في (عينك في البيت قنديل ومعلقة وكتاب
 يوجد يشتمل) انتقالة تتيج لتحيل القارئ أن يحيط بطبيعة الملاقة التي تربط
 (أنا) الشاعر لتلك المحاطبة - التي ثقلت لها عبر عيبيها التي تمشتركان
 المستقلين ومتحدتين - إذ يوح البيت (المكان الملق) بكثير من دلالة نستشعر من
 جلالها مستويي للتوحيج أما (أول فهو ترويح يروح بالحواس ويحبس إلى قمع
 الظلام (قنديل) ويؤشمر سهام الفرد (معلقة)، وكلامها رموز ترم عن إحتفاء
 الشاعر بذلك الحضور الذي سطع على روحه وبدا معكسًا على ملامح المكان
 الذي أطفأ رغبة مذه في الاستنكار به راء التوحيج الآخر فهو صوري يستقي من
 القصم التشبيهي الثالث الذي جاء على هيئة شعبي تمثيلي (كتاب وجد على أدق
 أسرار الهوى والحب ويشتمل)، إذ لا يمكن أن نتصور لك الكتاب إلا متعلقًا
 مستوحى من الوجد والهوى صميم التوحيج

لقد شاء محيال تشبيه الجمع أن يلازم صورة كبيرة استوعبت القصة كلها وصورها الأساسي أو الطرف المتقدد فيها هو (عيناك) إزاء فيض من الأطراف التشبيهية النهائية الولاة، بيد أن متخيل النص يستمر إيقاعه التكرار فيفرض من حضور تشبيه (عيناك) مفصلاً دلاليًا ترنوميًا يكشف عن حميمية الوشيجة التي تربط الشاعر بهاتين العينين، مبلورًا ذخيرة فنية طريقه مؤثر حضور نمط آخر هو التشبيه للفوزن، وبذلك فإن محيال الشاعر قد ولف وروعي منه بين أكثر من ضرب تشبيهي (تشبيه جمع، تشبيه بلع، وتشبيه تصليح، تشبيه مقروء)، مواءمة تتسق وخصوصية ذلك الرمز وادعائه التي تشع في أكثر من اتجاه.

وتكون (البار الأتلية) موزة للتويع في تصميمة (وردة العشق)^(٥٦)، وهي تتمحور حول هذه الوردة التي يظفها الرمز بأهدابه. ويقلب الشاعر مناجياً إياها بقوله:

يا وردة عشقي
حين ينلم الناس
وتطفأ أنوار الشرفات
ويلا وحيداً يندق ليالي
يخبط في بحر الشوق الهاجس
يلقيني نثراً وشظايا
يا وردة عشقي
حين يذهب الصوره الدافئ عن دنياي
وتندثر الساحة
بظهور الشوق للثقة
أستعصي وجهك في العمة
لهضيء الكون فترشقي
لشجار الحام بأيلة حب سحرية

يا وردة عشقي
ما لي قد جئت إليك يسامقني ظبي
تخلطني بين يديك

وفي عمق اللاشعور وعبر خضمه المعلوم يلوح في عالم العتمة للطبيعة وجه استعدته الذاكرة ليمتص المكان الآله، بل يستحيل الكوى معين توهج دائم، ويوهم لمن الشاعر في عالم الحلم فإذا بشذا هذه الوردية يفسر فضائياته، فتعبر (النار الأزلية) رمزاً متوهجاً يشر ديمومة وقد الوجد وهو في كن، وقد عزز هذه المكابدة الانزياح الاستعاري للمركز في الفعل (أحوض) كما كشف اللفظ (صار) استجابة للنار (للمستعار له) لتحول في فضائياتها الدلالية، إذ يمتصها البحر (المستعار منه) امتداده وعمقه واحتمالاته المتلحمة به، الهلاك والنجاة ويحولون الجواد تطلق (أنا) النص باحثة عن وردة العشق المنقوشة أصلاً على جذر الروح وقد عثر بحثية البحث عنها خارج الدات أداتنا الاستلزام (ماذا، أين) - ويروج الفعل المسحور (أصبل) عن لحظات للفصيح العارمة التي تحتاج (ألا) الباحثة عن تلك الوردية بين ركاب المصير وحيرتها إزاء غيابها للهاض.

يشكل نداه هذه الوردية خمس مرات (يا وردة عشتي، يا وردة عشتي، يا وردة عشتي، يا وردة عشتي، يا وردة عشتي) لارمة بطنية ودلالية في أن، إذ لا ينفي ظيل الشاعر إلا يتردد هذا النداء الموحى بالندب وربما الاستغاث على الرغم من حال المكان من هذه الوردية - التي وهبت العشق فصارها وملولتها الحسية المألوفة - ويعرض متخيل النص عن ذلك الفقد باستحصارها في عالم الحلم وفي ظل غياب الوعي الحاد بصق المكابدة وطول العتمة التفسيرية

وتلحق الأفعال المضارعة على عموم اللوحة الشعرية بمساحتها الزمنية ائتمنة من اللحظة الآنية للقاءة والمتجهة صوب مستقبل لا وجه له ولا ملامح، إذ تطبع العتمة الدائمة ولا مناص من تشدائد التوهج عبر الحلم ليستجد النص باللاشعور، ولكن النجدة تأتي على هينته، تشرق الأولى انزل الشاعر وهو يدور (نتقاً وشطائياً) إذ تندفع تفاصيل ذكرى مؤلمة ويشرق في غمرة هذا الضياء، وفي خضم الذكرى التي وجه يطل من عمق العتمة، فإذا بكل شيء يتوهج على

إفصاحاً عن إلى معنى اللاشعور بقدر ما يعذب الشاعر، إذ يكرس أجواء المنة والتمية، فإنه قد يستل من بين رماذ الماضي ذكرى متقدة تعيد للشاعر عنفوانه وتسور له التواصل مع الحياة للكنى عنها بالبحث الدائب عن وردة العشق وشذائها الذي يوقد مديات دلالية متسعة تمسج على عظمي اللاشعور والشعور معاً، إذ يقاميان في حضرة هذا الاندفاع.

ويشخص التوجه في هينات مقتطفة، فما هو في قصيدة (ليلة الورد)⁽²⁾ يبرز صراماً ينبعث من معنى الشوق للتجسم في قبلة، إذ يقلل صوت للشاعر قصيدته، بقوله:

يا قبلة لم تسارع نهيلاً خسفاً
أرجوك أرجوك يا قبلة الشوق نايلاً
ثامي لك الدجوى، وبشتاً
فيك ضرام، على الجهد، قال يصلينا
لصن في ليلة الورد، هل يره يهاقته
وقت الظلوف وتهميد الحنيناً؟

تجمع (قبلة الشوق) في عالمها بين متناقضين لهب (الضرام) الوجه (يصلينا) من جانب ومن الجانب الآخر ألق الضوء الجند لمتمة العسق التي تشكل مهاد للوحة الشعرية إذ تهدأ الأصوات وتغيب الأضواء تتوهج حرارة الشوق، وكان الشاعر ينته إلى أن الموسم ليس موسم الفضة ولقاء الأحبة، إذ إنه يشهد زمن غروب العشق، وقد كرس هذا التحويل (وقت الظلوف) وأقول ومن العطاء، إذ لم يجد نداء للشاعر المتكرر (يا قبلة يا قبلة الشوق) و(نايلاً) ثامي لك النجوى) ولا رجاؤه (أرجوك) أرجوك) أي صدى، إذ جاء في ليل تلف عظمته نفض الصغوان للرموز بالورد.

وتؤمن قصيدة (فيلتسي الجديدة)⁽²⁹⁾ إلى تصادم دلالي يؤشر أبعث
التوهج من أعماق الرماد وأكسده البارحة على هيئة ومضة حافظة عكسها
صوت الشاعر وتساؤلاته.

لحمًا تهدم فينا للعالي

وفي كل يوم نلوط في الأمنيات

قليلًا . قليلًا

ونحن، لحلم لكننا لا نلالي

لحلم التالي بدلاً

ونكشفنا لحظة من رماد الومض

أو صورة كالخام³⁰

تهب الاستعارة التخصيصة العالي (لمستعار له) سمات مادية فقتل مع
صريحاً في مجلة الشاعر وهو لا يصدق انه يعرف ذلك بجنس الاستفهام
صورته للشعرية المعنوية بالمشقة والأسى وتكسي عبارته (في كل يوم) عن رثابة
الحياة البائدة التي يصير فيها الإنسان ومع الأمنيات، ويكرر تكرار (قليلًا)،
قليلًا هذا اللقد الذي لا يحصى ولا يديل له، وفي عمرة هذا الانطفاء يشع فجأة
بهميص يبعث من خلال الرماد للمعتم، إنه شاهد على الق حيا وإن يتوهج من
جديد، وقد ذكر هذا التحويل السلف الرمعي الحافظ لـ (لحظة) وتقولى للصورة
التشبيهية للرسلة الإصحاح عن هذا المعنى إذ تقرين الصورة (المشبه) بتقيضها
المنام (للمشبه به) وما وجه التشبيه الجامع بينهما إلا الانغماس في عالم الضيق
والسهو والالتصراف عن عتقوا الحياة ولكن ثمة حساً تفاؤلياً تكشفه هذه
الصورة التشبيهية، فالنام مؤقت، وهو إيل للصحو، للصورة التي تتواصل مع
الحياة، وقد عكسها روح الشاعر في خاتمة القصيدة:

أمالت على كتفي رأسها

ففتح في القلب زهر

وشمخ في الروح وجه نبي عبر

تميلنا هذه الخاتمة إلى مستهل القصيدة التي يبدؤها الشاعر بقوله (أمالت على كتفي رأسها) توكيداً إلى إحداث إيقاعية دلالية تواضع بين الاستهلال والخاتمة وهي تسجل ضمناً رغبة النص في استحضار هذه الكناية المكننة بالمبادرة كما أنهما (الاستهلال والخاتمة) يبدوران مع عنوان القصيدة (قبلتي الجنبلة) صورة كمناسة كبيرة مشير إلى رغبة تلك المرأة في الاكتمال بالأحرى ومكابرة (أنا) الشاعر عن الانسجامة ونكتنا ما إلى متوغل في الخاتمة حتى نهتدس انعطافاً في الدلالات **الشمخوبة في القصيدة** حيث لم تسجع أكداً الرمز في أن تطلق وجه القلب الحي إلا بعد له رفيقاً يمدد بالعفوس، وتغمر للروح يطفء ذلك الوجه إلا أن إفتال القصيدة باللاعل الحاض (عبر) يؤشر لهتمالات الغياب والفتور كما أنه يمدد للقصيدة إلى أجواء الحسرة والاصف.

وهذه: فإن اللفظ التوهج قد شكلت مسدداً متكاملأ في بنية قصائد مجموعة (حورية الماشق) للشاعر علي عبدالله خليفة، وهي قد توهم إلى احتراق فينقي مؤن بانتفاضة الحياة وانمائها من جديد في ظل أجواء روحانية تنعق من أغلاق الجسد. أو إيها تحيل إلى احتراق مؤن بالانطفاء. وذلك فإن اللفظ التوهج تتراوح ما بين هتين للتحوّل، فهي تارة (فيس، برز، قنيل، منطفة، فوانيس، شمع، شهاب، وجه الشمس، ألق، سراج، شع، توهج،) وتارة هي (سمبر، بركان، ججم، حمم، لظى، رصاص، وقد حريق، رماد، نار، شراب، جمر، جذوة، لهيب، نور، يصلى) لتخلق من هذه الالفاظ شبكة علاقات جديدة ترشد الصورة البيانية بمنحولات مغايرة تستقي من مناخ النص فتتجلى صور بيانية مركبة قد تصام بين الاستعارة والتضمين، وقد يصور للخيال الاترياحي

صوراً تشبيهية كبيرة ذات شحنة تشكّل قوامها لغات تشبيهية وفي إطار مسميات تقليدية منها تشبيه الجمع أو التشبيه المقرون والتشبيه المألوف ، ولا تدب الصورة للكثائية التي يتخذ فيها المهاد اللذي لحركة اللهب واحترق للفراشة - على سبيل الاستدلال - بعداً ترميزياً يحيل إلى النسق الغائب

وإد يتحرك الخيال حركة مجنحة لاقتناص مفجآت الصور التي يحدتها التوهج المكتون في قطرات المدى، والعشب الممتدة والشجر المخض، وحررة الدفلى وحررة اللؤلؤ، وحررة الدراق، والياسمين والسوسن إلخ) فإن التوهج ينزاح من ضفافه المقلوبة باتجاه إحداث حالة من الإيهامات الجديدة التي تمنح الصورة البلاغية وأد التجربة الشعرية واحترق الغائب (الأنا) في حضورها

لقد استوفى التوهج أكثر من حاسة صورية عن مدباته الصوتية المتباينة، فالنوهج خارج المعنى ليس شعرياً لحاسمي البصر واللمس حسب، ولكنه في إطار النص بمتغير عطايا الحواس الخمس ولا سيما حاسة النضر إذ يمنح ضوء التوهج اللهب اللؤلؤ أما بناساً أو ثلثاً واندهاراً قصلاً عن أن كيان التوهج الوردي يكشف عن سب (الأنا) لليل واستاره الملهمة، وهو غالباً ما يكون ليلاً نفسياً خاصاً

ولقد خلق التوهج - بما لا يقبل الشك - قصيدة ذات رؤى خاصة، نكاد من خلالها نبصر ملامح الشاعر لحظة صياغة المعنى وهي قصيدة تهلّفت للنوهج في أكثر من تقنية شعرية وأسلوبية. لاسيما في ذلك النزوع الواضح صوب الدرامية والقصصية عبر حوارية بين الشاعر (أنا) وطوراً، وبين الشاعر والأمر طوراً آخر، ومن خلال الارتجاج النفسي الذي يستدعي الماضي الملتهم، ويقارنه بالحاضر المتطوّل وبالعكس

المواش

- (1) علي عبدالله خليفة، حورية المنقلب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م
- (2) ينظر الدكتور وهدى عبدالقادر الصانع، الصورة الليبانية في شعر عمر أبي ريشة، مكتبة دار المبادئ، بيروت ١٩٩٠، ص ١٤٥، كما ينظر للاستزادة كتابها: الصورة الليبانية في النص الشائلي الإنشائي، المؤسسة العربية للدراسات، القاهرة ١٩٩٩، ص 184
- (3) علي عبدالله خليفة، ص ٦ - ص 16
- (4) وتلقب هذه الاستعارة (المنادية) في بنيتها مما أسماء البلاغين القدامى بالاستعارة التلميحية التي من أعلامها: يولد غير النص بصورة ذي سبوح الاستعارة، علي حد سمير القزويني - ينظر القزويني 'أصباح في يدوم ثلاثة' مطبق الدكتور محمد عبدالحسين خلفاني، دار الجليل، بيروت، الجهاد الثاني، ج 5، ص ٥4
- (٥) ابن منظور، لسان العرب، الجزء المصري للتأليف والترجمة (الجزء التاريخ)، مادة (م و ع)
- (6) مجدي وهبة، مصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، 1٩7٠، ص 27٥
- (7) علي عبدالله خليفة، ص 30 - ص 39
- (8) ابن منظور، مادة (ل ط أ)
- (٩) وهبة ابن منظور نقلاً عن القراء: يقال في الخلل أنه ثلث من ثقله، لأنها ثلث الماء ليلاً من الخلال البعيدة، ينظر نفسه مادة (ق ط أ)
- (10) نفسه، مادة (ص ر ج)
- (١١) مجدي وهبة، ص 11٥
- (12) نفسه، ص 329
- (١٣) ينظر ابن منظور، مادة (ق ط أ)
- (14) يورد الدكتور عبدالعزيز اللخاطح كتاباً تحليله لجمجمة (جنازات سقطت) للشاعر/ عبدالرزاق الريسي - حكاية الإماراتي الذي تزوج بجميلة وقد حرس ملياً، لا ترقى البرق لأنه مجرد أن تولد مشتقة في صيغته، وعلى الرغم من حرصه فإنها ترقى البرق وتحتلي، وينظر الدكتور عبدالعزيز اللخاطح، لبعثيات ملحق الثورة للشعالي، العدد ١٠، ص 6٠، ص 6١، أكتوبر/

2000م

5) ابن منظور، مکملہ (خ د)،

15) علی عبداللہ خلیفہ، ص 27 - ص 34

7) نفسه، ص 79 - ص 84

8) نفسه، ص 105 - ص 108

9) نفسه، ص 85 - ص 93

20) نفسه، ص 116 - ص 117

21) نفسه، ص 71 - ص 73

22) نفسه، ص 17 - ص 19

26) اللغیۃ المکیہ، مرسلہ تشریحی، قال ابن عربی (د - هـ) بعداً فصل من اصول العربیۃ
توجد فی معانی العرب کما سجد فی معانی الأعراف ولا تکتار سجد شیب من ملک إلا والخوف
منه لکماله، وادع المشری (ق 19 - هـ) فی جمالیات هذا التصرب الیاسی شوبه وای مطرد
العداء فی التلافة علی شیبہ الألس بالاعلیٰ، فلذا جاء خلاف ذلك: فهو معکس، یبطل علی
القوالی ابن جلی المصلح، تملک سجد علی العباد، وأن الکتاب العربی یدری (دون
تاریخ) ج 1/ ص 1 - کما یظهر تطوی، کتاب المرافز، دو الکتب المصلح، سیرت 1916م،
ج 1/ ص 209²⁶

24) علی عبداللہ خلیفہ، ص 71 - ص 91

24) نفسه، ص 53 - ص 60

25) نفسه، ص 59 - ص 61

27) نفسه، ص 86 - ص 87

28) نفسه، ص 119 - ص 124

علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي

سمير الخليل

١. النص الجذبي: مقدمة القراءة والتأويل.

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة (دلالية/ تأويلية) لفصيدة (أنشودة للطر) للشاعر مدر شاكر المنيب، فنية استنطاقها، وتقديم قراءة تسهل أمر الانطلاق من مستوى التحليل الدلالي إلى مستوى تأويل النص الشعري، ولقد حاولنا أن نقرأ ونصالح - عبر وهي معاصر - نصاً يعود إلى التراث القريب، ومادام النص يقبل القراءة والسؤال فهذا يعني أنه مازال حيّاً غنيّاً بالدلالات وبالتالي فهو متعمد للعائتي. ومن هنا حاولنا (النص/ الموضوع) الذي ترشح غير ذاتنا، محاولين تأويله، محركين بأن التأويل هو حوار بين المؤول والنص كما يرى النقد الحديث، إنه حوار ليس بين مرسل ومتلقٍ ولكنه حوار بين سائل ومسؤول، هنا يصبح الحوار مع النص حواراً عاطفياً وليس أصحاً فلا وجود لنماذج شعرية كبيرة، على المؤول أن يعتمد قراءتها، بل هناك نصوس نلقاها سائلين ومحاورين، معتمدين منهج التجربة للبحث عن حقيقة النص.

سنرسم لنا - في البدء - موقفاً نستضيء به، وهو محاولة اكتشاف

المسبب الذي جعل (الأنشودة للطر) تقف في مقدمة روائع المصناب عند أغلب النقاد والقراء لا شك أن هناك تفتيحاً يتمتع - ولا يتمتع - بمنح القصيدة القراءات المتعددة - بل المتباينة - هذا التفتيح يتمثل في اليؤر الدلالية المتحركة في القصيدة، حتى يصعب القبض عليها وهذا سنطرح سؤالاً لا بد منه هل تمنح (الأنشودة للطر) قراءة تأويلية؟ أي هل يحتمل للنص تلك القراءة إن القراءة الاحتمالية لا بد أن تكون قراءة (مشبوهة) و(متهمة) بالذاتية، بيد أن هذه الداتية لا بد منها، إذ يترشح (لهم) النص من خلالها ليمر إلى التأويل. ستكون - إذن - في مفتوح طرق، استبعاد (الأنبا) واستحضارها في الآن نفسه، هذا بالذات سنحتاج إلى (المؤسسة الأربعة)¹ التي دعا إليها سمائي فاش، وهي مجموع محصلة الآراء المعاصرة التي تؤيد القراءة المثالية.

عند ظهور القصيدة قال المقاد، ذو، قصيدة سياسية تدبر الحكم القائم وتعرض عليه في المراقب مدعى أن هذا لاكتشاف هو القضية الحقيقية والنقطة المركزية فيها. لكن الحكم القائم للأشئ مد أكثر من ثلاثة عقود، أما للقصيدة فلم تتلاش بل بقيت عملاً حالداً وسفهاً لا رسمياً وقد اشتملت على معاني مستقلة عن السياق الخاص، الذي يستوجب إشباعها، وبالتالي أصبحت قادرة على أن تكون وصفاً مستقلاً فافض لا يمكن للتكون به.

غرض المستقل جعل النص يقف في منطقة (البرزخ) - إذا جاز التعبير - تلك هي (النقطة الحقيقية) التي ندعي اكتشافها، كبرها عالمياً انتقاليًا مضطرباً، بيد أنه عالم مظلم حزين يسبب ما مضى، وما سيأتي، ولكي سنخرج (النقطة الحقيقية) أو القيمة الحقيقية علينا أن نبحث في (رمل) العوالم الممكنة للقصيدة عن (هاتم) التأويل، ومهما ندعي باكتشافنا تلك الهاتم، فسوف يأتي من يقول لما إن حاتمك مريب، وإن الهاتم الحقيقي في مكان آخر، وفي ذلك دلالة على غنى وتعدد معاني القصيدة، إن ما يسمح للقصيدة الحياة - كما تقول

ببرقارة هرنشتاين سمث - معر تحديداً تلك الصلة اللاتهامية - الافتراضية أو
للتأويلية - التي تتشعب بها⁽²⁾

2. التأويل: الوظيفة والدلالة:

بدلاً، يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع تبعاً للمنتصر المهيمن في كل
مقطع والذي يستدعي بدوره وظيفة، لتصبح - في النهاية - حركة الرطائف في
النص، لموضوع الأول للتأويل.

تكون (العينان) علامة مهيمنة في المقطع الأول الذي ينهي بعبارة (يرجى
المجدد) وهما ساعة السحر) وإذا ما حللنا - تركيبياً - سطرًا من هذا المقطع
هو

(هناك حج تيسمان فوق الكروم)

تحده يتكون بدوره من علامة مهيمنة هي (تيسمان) وهي فعل لنفعالي
للمحسوس (عنان) ويتضمن السطر فعلاً اجارياً هو (توق). ومحسوس
(الكروم)، أما الطرف (حج) فهو علامة زمانية. وعليه فإن عدة عوالم ممكنة
تحملنا طيها البنية التركيبية للسطر الشعري، منها:

1. إن العينين لم تبتسما بعد.
2. إن العينين في انتظار أن تبتسما
3. إمكانية الانقسام للعينين
4. ابتسما في الماضي (حضور التجزية).

إن هذه العوالم الممكنة - تركيبياً - تحيلاً - دلاليًا - على التقييم الحقيقية
في السطر والمقطع عمومًا، والتي تتمثل في (الصور الطمعية) للعينين في المقطع

للمذكور، أي ما لم يتحقق من المكونات الوجودية أو المعنوية حتى انتهاء المقطع على أرض الواقع، بذلك يقوم المقطع بوظيفة (الحلم).

يبدأ المقطع الثاني بمرآة تشبيهية، وقام التشبيه هنا بوظيفة تغيير المعنى، بعده شكلاً من أشكال التحويل في المعنى، إن العلامة المهيمنة في هذا المقطع هي (الأسى) تنضج من العلامات العرفية في المقطع (تفرقان) (السااء) (رعشة البكار) (نشوة وحشية) (ضباب) (الظلام). ويبدو أن المقطع الثاني على تضاد مع المقطع الأول، فالأول يحيل على الوعي للممكن، أما الثاني فيحيل على الوعي القائم، يجمعها عامل مشترك هو (العيان) الذي يكون بمثابة المرجع في كليهما، وعندما تتغير النظرة إلى المرجع بتغير المعنى، يقول بيير جيرو «يشج التبديل عن تغيير في الفكرة التي يتبعها التكلم عن المرجع»¹⁴ وذلك تتحول (العيان) من مادة للحلم الجميل (الرومانسي) إلى مادة للواقع المر القاسي، هذا التحويل يضيف على المقطعين عمقاً علاقة شفافاً من الأسى

يقوم التشبيه كعلامة لغوية - في المقطع الثالث بدأب الوظيفة السابغة وهي تغيير المعنى ويبدو على هذا المقطع - بعكس الثاني - مسحة فرح تشغل فيه العلامة للمهيمنة (أفواش للسحاب) (كركر الأطفال) (عزلش الكروم) (دغدغت صمت العصافير - انشودة المطر) بذلك يبدو المطر الذي يفتح المقطع رمزاً للأمل والنبذ. كما أن العلامة للمهيمنة تتجسد في المقطع صوتياً عبر الفعلين المتفاعلين للضمطين (كركر - دغدغ)، إن الصورة السمعية لهذه الصيغة - الفعل الرباعي المضعف - تحيل على الصفة التضحية لها، فضلاً عن طبيعتهما الاتعاقباتية، وهذه الإجابة تبدو واضحة، لا سيما عند تحقيق الصورة للدلالية في النص.

وكركر الأطفال في عزلش الكروم

وبخفت صمت العصافير على الشجر

1000 1000 1000

يشارك المقطع الرابع مع الثالث بعامل مشترك بينهما هو المحرر

كتابي السماء والارض ما تزال

تَمَسَّحُ مَا تَمَسَّحُ مِنْ نَحْوِهَا ۖ ۞

في القطع الثالث يقرن لطر بالأشوية، أما هنا فهو (دموع تال)، ويذكر
نموذج الخنثاء عبر المشاء فوطعة لطر في هذا القطع هو (القل على النفس)،
(ثقل للمساء، ثقل مع الفيوم، ثمر الدموع) أصابت هذه الوضيفة (اختلاف
الطرين) في القطع السابق إذ أصبح لكل منهما دلالة مختلفة كانت اختلاف
التنوين.

ثيمة المقطع الخامس تتمحور حول (عقل) أستاذ أمه الميتة، يحدد في المقطع أكثر من منظور الأول هو منظور الطفل الثاني هو منظور للرفاق. والثالث هو منظور للزوي بحديقة الأمر - الخياب الأبدى - صوتي في المقطع الطويل من القوافي (يمام، عام، سؤال، تعود، هناك، تعود) ينتمي المقطع بهذا الأسطر

تصف من ترايبها وتكسب الطور

يتكون هذا النمط من جملتين مصدرتين بفتحة إبتدائيتين ومختصيهما،
يربطهما حرف العطف (وال) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الإختلاف
(الانتماء) و(الشرب)، فالألم - إذن - نلهم القواب وتشرب النمط (الردوي) أي
تسوت وتسوت، فالنمط هنا أصال إلى معنى آخر هو (العدم والقواب) الذي سبب
لإنعقاد الألم عن طاقها

يسهم حروف التشبيه (كأن) في صياغة للقطع للساس الذي يمكن أن
 دسمته (لوحة الصيد) في للقطع لعلان لإنجازيان: الأول للصيد (يجمع)
 والثاني للقر (بالل) ولفعلان لتفعليان للصيد هما (يشتم) و(ينشر)، فالصيد
 ينجز جمع الشباك الفارغة، إذ لم يجز شيئاً مما دعاه إلى استخدام فعلين
 لتفعليين يشكّلان فعاليته في للقطع - للياه والقدر، وينشر الخاء -، وإذ
 تشكّل أفعاله لثلاثة لوحة (العودة الخاسرة) تكتي علامة المظر هما رمزاً
 لاستجداء الصيد العربي، إذ يقتزن المظر بوظيفته العرفية، وهي للخصب من
 خلال انحراف (المظر) في الصيرورة الوظيفية للسموموس⁽⁴⁾، وأرب سؤال
 يتبادر هو: ما علاقة الطفل والأم بالصيد العربي لكي تأتي لاهتمامها
 مكتابتين؟

إنّ ما يجمع بين اللوحتين هو الغياب والوجد الفسري، يُعد «لام عن طفلها،
 ووجد الصيد عن للصيد» كلاهما فائد باتس فالطفل نام من غير أمه، والصيد
 رجع من غير صيده. فالمظر في اللوحة الأرس مفتور بالأم في عالم الغياب، عالم
 لعدم، وهو في الثانية يفسر بالصيد (الصعب) الذي راج يبحث عن الصيد في
 عالم الغياب (عالم المظر) سممتج من ذلك أن المظر يشكّل في اللوحتين بُعداً
 (ميتافيزيقياً) استدعاء للشاعر في فترة صحفه وتشرويه إن لتجانس بين
 اللوحتين يمس القصيدة قيمة عالية، فكلما كانت العناصر متفرقة من بعضها
 في البدء، ويدا الأمر صعباً في إيجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها، كلما
 ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم اكتشاف بنية التجانس
 فيه⁽⁵⁾.

وما يؤكد تأويلنا السابق أن اللوحتين محاطتان بهزتين متبعين من
 المظر: الأول هو نقل المظر على النفس في المقطع الرابع، والثاني في للمقطع
 السابع:

كلما لم يكن أيّ حزن يبعث المظر؟

يشكل الحزن هنا علامة مهيمنة على المقطع (حزن، تشجي، وهيد، ضباع،
انم لثراق، الجياح، الموتى) بينما المقطع بالسؤال السابق، وينتهي بالجواب (هو
المطر) - إذن - فالجواب الكامل هو (يبعث المطر حزناً هو المطر) فالحزن يأتي
من المطر والمطر يأتي من الحزن لتتكون سلسلة لا تنتهي من الدور والتسلسل بين
المطر والحزن - أحدهما يلد الآخر - تطفئ على القصيدة صوماً

تستمر العلاقة الجدلية بين الأشياء عبر صراخ المتناقضات لتجد في
البيت التالي عالماً يرتبط جلياً مع سابقه:

ومثلناك بي تفتلن مع للمطر

تعود (أنا) الشاعر إلى عالم الطبيعة ليجد فيه العنبر بوصفها عالم
التقاء، والمطر بوصفه علامة عرفية خارج إطار وعي (أنا) الشاعر، يتحول
(الإيهام/ الحلم) هذا إلى عالم الشاعر الحقيقي له بوصفه مخترعاً عن عالم
المكتوبات في الواقع تلك ما يؤكد فرويد بقوله «تعتبر الصور انتزاعية من
نفسها في الحلم في شكل عنصر واحد أو عدد بصيرة دائمة تقريباً»^(٦)

نود أن نؤكد أن المطر يحمل - هنا - معنيين متناقضين في علقين
متضادين، الأول، هو المعنى التعريفي للفظ - أي رمز للمصعب والرييح - في
الحلم والمعنى الآخر هو المعنى (السياسي) بوصفه رمزاً للحزن في الواقع إن
افتراض الحزن بالمطر هو قيمة تداولية عند الشاعر مما يسمح لنا أن نضع في
قائوس السياب للشعري، المطر معنى من معاني الحزن، إذ نسمعه يقول في
قصيدة (الزهر والموت):

فيلهم في نحي حنين

إني يا زهر

يا نوري الحزن كل المطر^(٧)

للمشهد الشعري التي يحمل رؤيا متفكرته ربما انطلقت منه حدائق للبحر
لحزّ الفكرية للمضامين التي ينطوي عليها

وهي أمواج الظواهر تسبح البروق

سولم المراق بالندوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيصحب الأيل عليها من دم دثار

يتكوّن المشهد من ثلاث لحظات، الأولى هي لحظة (البروق) إذ يشكّل
الفعل الإنجاري (تسبح) علامة مهيمنة وهي بالفعل انشؤن مما يولد اللحظة
الثانية (كأنها تهم بالشروق)، والتشبيه هنا قام بتغيير المعنى من مجرد قيام
الفعل إلى احتمال أداء مهمته، فتكون الفعل (تهم) يزوّج مفرق طرق في مهمته،
إنما مجاز المصادفة أو فطنها، وتتمحور محاربة في الشروق، هذا تأتي اللحظة
الثالثة لتؤكد الطريق الثاني فلا ينتهي البرق إلا للزوال من غير إبحار الفعل وما
يهمنا الآن ليس ذلك المهم والشرح بتلك اللحظات، من ما يهمنا التناول الذي
تطوري عليه تلك اللحظات - لاصحها الثانية منها - لأن تلك اللحظة ليمتد
رومانسية وليست واقعية. إنها لحظة بينهما، لحظة نفسية بالية تعمل في طياتها
للصبر للجهد، مثلما تعمل مختلف التفاعلات للفضيلة - في الآن نفسه -
(العرف/ الأطمئنان)، (الفرح/ الحزن)، (التقيد/ الحرية). إنها لحظة (البروق)
بين عالمين - إذا جاز التعبير - عالم (العلم والواقع)، إن البرق يحوّل إلى
احتمالين - إما سرعة الزوال (لا يؤدي إلى مطر) أو ينتهي إلى مطر، كما أن
التشبيه (كأنها) يحمل القرينة ولا يحمل المطابقة مع الفعل الإنجاري، أي أنّ
الشروق لم يجر بعد، وتبقى اللحظة الثالثة (فيصحب الأيل عليها من دم دثار)

في اللحظة الحقيقية الراسخة والمنجزة فعلاً

هل نستطيع أن نمسك إلى اللحظة الثابتة وظيفة ماء، كئى تكون وظيفة الغياب أو الغيبة التسمية التي لا بد من أن تنتهي بمحضور ماء، بيد أن زمن تلك اللحظة هو زمن نفسي وليس فيزيائياً، ولا شك أننا بحاجة إلى مصطلح نقدي يميز تلك اللحظة المحكومة بالشلال الدرامي، لأنها تستكمل التطبيق على التعليق، وتحمل مظهرًا نفسيًا، يتمثل في الإحساس بعدم اكتمال العالم بعد - إنها لحظة نسبية بين الرؤية الواقعية والرؤيا الرومانسية

وظيفة الغياب تعود لتكمم سقنح (النداء) للخليج:

يا خليج يا واهب للؤلؤ وللمار والردى

ثلاثة مكونات تصويرية متنافسة يجمعها عالم الخليج (الغنى، الفراغ، العدم)، بيد أن الصدى ينتج (الؤلؤ) ليرجع الذراع والعدم إلى الماضي، وهذا أمر متوقع في ضوء المشهد السابق، لا أمل في الواقع المر فيتجه الشاعر إلى العالم الأسطوري ليجد الخلاص، ويتحقق فيه حضور الغائب:

حتى إذا ما فقس ختمها الرجال

لم تترك الرياح من تعود

في الواح من الر

لنفس لم يذكر للفعل الإنجازي للرجال، ولكن ترك الأسطورة تتكلم لتحقق التوازن مع الواقع، فالأسطورة كما يقول شتراوس «تروث الإنسان بنماذج منطقية تكون قادرة على فهم التناقضات التي يواجهها في الواقع»⁽⁵⁾، هذا يعني أن فعل المقارنة (أكاد) لم يحقق التطابق مع الهدف، مما أدى إلى الهروب إلى العالم الآخر (الليتافيزيقي) ليحقق وظيفة (حضور الغائب)، ثم تعود المحاولة مرة أخرى

أكاد أسمع للخليل يهوى، للطر

لما يرل منظور الشاعر (البربرجي) يحكم رزيا القصيدة، لذلك استمر فعل اللقارية (أكاد) في الحضور، هنا سطر على الرغم من وجود الأثر الكثيرة في العراق؟ أي لماذا يشرب الخيل المطر على الرغم من وجود الأثر الكثيرة في العراق؟ أي لماذا يترك الخيل الماء الكثير ليمول على الماء القليل (المطر)؟ ولكن لنستمر في مقاربة السياق. (واسمع القري تنز) لابد أن هناك الماء حل بقري الخيل، وجعلها تنز وجعل أهلها يهاجرون وأكلت صعب الخيلج. (والمهاجرين يصارمون بالمجاهدات وبالمنازع عواصف الخيلج والرعود) هنا يبدو أن المطر يشير إلى أن القري وهجرة أهلها، الهجرة والألم - تبعاً لقانون السبيبة - نتيجتان من نتائج (المطر/ الردي) أي أن النحل يشرب (الردي)، هنا يقوم - تبعاً لقانون الحتمية السببية - مقطع آخر

وفي العراق جوع

ويكثر القلال فيه موسم الحصاد

نضج الفريان والجرد

وتطحن الشون والصبر

رحى تكور في الحقول حواها بشر

مطر.. مطر.. مطر..

لنجرّب الحقول الدلالية التي ينطوي عليها المقطع.

1 الحقل الدلالي الذي تحيل إليه البيدة الرمزية، أي أن العراق يجوع بسبب الإقطاعيين والمستغلين، وفيه تعرض على النظام الكفاح

2 الحقل الدلالي الذي تحيل عليه البيدة التركيبية - العلامات المعرفية - أي أن العراق فيه جوع بسبب الفريان والجرد الحقيقيين الذين يتجهان على غلال موسم الحصاد

الحقل الدلالي الذي يحيل إليه مستوى الأقوال ومستوى الأفعال، الحقلان الدلاليان الأولان يقدحان باب التناول، ويجعلان بنية الرسالة سطحية ومباشرة، أما التحقق فيمكن في الحقل الدلالي الثالث، ومنه نستطيع أن ننطلق إلى تناول ما المقطع

يبدو القطع - من الناحية التركيبية - مكوناً من مستويين، مستوى
 الأفعال - وهو مفتوح بـ (الأنثى) - ومستوى الأفعال وهو مفتوح بـ (الأنثى) في
 الجملة الأولى الخبر - شبه الجملة (في العراق) - مقدم وجودياً وهو طابع
 مخصص للعلامة العرفية (جوع) ميد أن تقدمه يسلط الضوء عليه، ويجعل
 علامة مهيمنة ليكون (الجوع) طابعاً للخصيص، ويأتي مستوى الأفعال ليحدد
 زمن (الجوع) إنه الزمن الحاضر - ومن موسم الحصاد - إن في الأمر مقارنة
 - جوع في موسم الحصاد - ميد أن مستوى الأفعال يستمر ليضيء الشبهة ومن
 ثم يضيء عالم (الأنثى) عالملاً نشو لشعب العراق ونجداء، إن قاموس السببية
 يحكم للفنم، والمعرفي يدور لوجود العلال، والعلال توجد لتدفع الغريان
 والأجواد، ولنشبع الأخيرتان يجب أن نشو الرضى وتطحن الطواش ولكي تدور
 الرضى يجب أن يدور حولها البشر الحاضرون، والبشر حاضرون لأن في العراق
 جوعاً هكذا تطلق الدائرة على نفسها، وتتخذ القطع البناء الدائري له، حيث
 يبدأ بمستوى القول لينتهي به: (مطر مطر مطر) هل البشر يستفيئون بالمطر
 للخروج من الدائرة؟ هل السحاب يكشف قاتوناً طبيعياً وتسقياً لازمة؟ - في ظل
 عالم البرزخ الحالي - يجعل للمستقبل إلى الطريق المسدود أو إلى الاستمطار؟

وَكُلَّ عامٍ - حين يعطي الثوب - خروج

ما مژ عام و العراق لپس فيه جوع

في محاولة أخرى للفروج من الدائرة (البرون) يستغيث الشاعر بالخليج، ماذا يوسع الخليج أن يهدي للمستغيث؟ هنا يبدو العالم التواقعي الذي هرب إليه

الشاعر لا يقلُّ سيرة فيرى عن العالم الذي عرب منه فالطغيان لا يهب للشاعر سوى
(رغبة الأجاج) بمعنى (اللا شيء) والمحار يعني (الفرار) والردى (العدم)، يرتبط
هذا اللطخ عضوياً وروسياً بمقطع حجرة أهل النخيل، هذا يعني أن المهاجرين لم
يجدوا للحلّاس في الهجرة فقد ابتلعهم الطغيان، بينما يستمر القانون الطبيعي

وفي العراق تلك النفس الضرب الضيق

من زهرة يربّيها الفراء بالشمس

مما تعمق ثنائية التضاد بين (الأنثى) و(الأنثى) لتصل عبر سوداوية الشاعر إلى ثنائية (المرء/ العباءة)

أخيراً يأتي حدى صوت مخرج غير الفلج مشكلاً ابصاراً آخر، هذا
الانتهاب يأتي من السندة اللامعقة التي تسبح للشاعر (في كل قطرة من
الطر، وكل دمعة وكل قطرة تروى من دم العبد) لولاحه بها فسوق الحياة، بيد
أن الأمر يختلف مع فعله، ينهي الحدى المسوع من الدات والذي ينتهي
بالانتهاب الأسطوري، يأتي صوت الدات هنا (ويعطل الطر)، وهناك ثلاث يروب
تتأويل الجملة الأخيرة من القصيدة:

١ | إنَّ حُرُفَ الْاِسْتِثْنَاءِ يَعُودُ بِالْجُمْلَةِ إِلَى حُدُوثِ الْاِنْقِطَاعِ عَنْ سَيِّئَاتِهَا الَّذِي يَتَعَلَّقُ بِهَا

سید محمد الحراق بالبحر

[illegible]

www.ijerph.com

إذ غادر الشاعر أرض العراق إلى الخليج، وعندما لم يجد ميثاقاً عاد إلى العراق حيث المطر، وهنا يؤكد هذه القراءة أن (سين) الاستقبال المرتبطة مباشرة

بالفعل تميل على المستقبل للقريب لإتجاز الفعل. بالتالي يتحقق الإعجاب بهطول
الطر.

2 استمرار للقانون الطبيعي الذي اكتشفه السحاب وهو أن هطول المطر يصاحبه
دائماً البرق والظفر، بينما يبعد الأثرىء بالخيرات. هنا يعود (وار) الاستئناف
بجملته إلى سياقاتها الذي انقطعت عنه

وفي العراق لك ألقى كثر الرب الرحيل

من زهرة يربها الفراء بالندى

وهطل للطر *****

3 استمرار الجري، إذ يبعث 'طر' دائماً حراً متقيماً من (عالم البرزخ) الذي
يتمركز فيه الشعاع عالم للمستقبل انغمس أو الألفينفيل، وكل قراءة من
القراءات السابقة نطلق من وجهة نظر (مستقمة)، مما يصعب معه ترجيح
قراءة من أخرى. ونحن لا نرجح وإنما نؤكد تعدد المعاني في القصيدة، ذلك
التعدد الذي كفل للقصيدة البقاء

وفي الختام نقول إن تناول كل ما جرى توثيقه هو أفضل العمل الأدبي
في علاقاته مع القراءة، ذلك أنه لا قراءة خارج التناول، وبالتالي فإن النظر في
النص من دون تأويل يعني لا قراءة^(٣٠)، عبر هذا للتفسير (قرانا) (أنشودة المطر)
فوجدنا أن الشبكة الدلالية تتمركز حول بؤرة واحدة يمكن أن نسميها (عالم
البرزخ)، وعلى طرفي هذه البؤرة شبكتان داليتان متضادتان، الأولى هي شبكة
(الموت والغياب) والثانية هي شبكة (الحياة والضمور) تتبادل هاتان الشبكتان
مراكزهما في النص لتتخلل في صراع جلي يكون (عالم البرزخ) مركزه

إن مركز الجذب الدلالي يتمثل في النص باللمحة المركزية التي يتمركز

حولها النص (كثرتها تهم بالشعري)، من ثم يضيء هذا المركز الشبكات الدلالية الأخرى التي تصب فيه لخيراً

وحيث يكون المركز الدلالي أو (بؤرة التوتر الدلالي) فعلاً للمقاربة لا للمصمم تكون القصصية معكومة بالشكل الدرامي الذي يطفئ على متنها، فكل (رمال) العوالم الممكنة في النص متحركة، ولا شيء ثابت، سوى حيز الشاعر (أنتلمس أي حزن يبعث المطر؟)، بذلك أضف الصياغ ممسى آخر إلى معاني اللوت والانبعاث، حين جعلها شكلاً من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة، هي تجربة الحزن والتشتت والضياغ في (عالم البرزخ) تلك هي النقطة الحقيقية التي توصلنا إليها، بعد الغور في رمال النص المتحركة، لعنا استخرجنا خاتم التأويل

الاحداث

- (1) ما الذي جعل القول مطروقا سائقا في ذ. رعد محمد مهدي. م الثقافة الاجنبية، بغداد، ع 3/ 1992، ص 42
- (2) اخلاق القول، باربرا مرندجلى سمث، ذ. هادي الطائي. م الثقافة الاجنبية بغداد ع 3/ 1992، ص 31
- (3) تفسيرات للمنى، اشكالها، بين جيري، ذ. منار عولشي. م الفكر العربي المعاصر ع 40/ 1987، ص 85
- (4) السيمورس (هو السيرة التي يعمل بموجبها شي، كعلامة، ولاصط ان هذه السيرة لتقديم بغيره ثلاثة عناصر
- (5) ما يعمل كعلامة، ر.ب، ذ. نصيل عطية هذه العلامة (ج) القائل المصطلح على انزيك. رعد اثر بصير الشبي بموجب علامة بالنسبة للمؤلف.
- ينظر المقاربة التداوية فرانزوا ارشيدكي، ذ. محمد عوشه مركز الإنماء القومي بيروت 1984 ص 92
- (6) في جزئي وبنيل مطلق وانماذج اخرى ذ. محمد يونس م الثقافة الاجنبية، بغداد ع 10، سنة 1992، ص 18
- (7) العلم والمعرفة، سيمون د فريد، ذ. جورج طرابيشي دار الآداب - بيروت، 1988، ص 4
- (8) بيزان انشودة لطف، بدر شاكور السحابي، دار العلم للملايين - بيروت 1969، ص 28
- (9) المستورة والمعنى، كادو ايدي شقراوي، ذ. شاكور مهدي محمد دار الشؤون الثقافية - بغداد، 1986، ص 6
- (10) خطاب السرد القصصي من الشكلى إلى القول ذ. عبدالله إبراهيم، م الانجيب للمعاصر، ع 3، ص 18 (بغداد) 1992، ص 18

الملحق

«أنشودة المطر»^(٥) بدر شاكر السياب

- 1 عيناك غابتنا نخليل ساعة المنحدر
أو شرفتان راح ينثى عنهما القمر
عينك حين تبسمان توريق الكروم
وتراقص الأنواء كالآثمار في نهر
يرجحه المجداف وهذا ساحة المنحدر
- 2 كأنما تنضربني غروبهما الهجوم
وتفرقان في حبيلها من البحر شحوف
3 كالبحر سرح للبين فوقه الجساء
فيء الشتاء فيه وارتعاشة الحريف
والهوت والميلاد والظلام والضياء
فتستطيق ملء وحي رهبة البكاء
ونشوة وحشية تعانق للسما

(٥) لما يتقدم القصيدة إلى مطلع، كل مقطع يتوالى على غرضه الخاص، وصولاً إلى الغرض الرئيس في القصيدة. إن مفهوم الغرض كما يقول توماس هوبسكي (هو مفهوم شتمل بوجد المائة الأخيرة للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزاء يتوالى على غرضه الخاص، ويتلخص تفكير العمل في عزل أجزائه لتتوحد بوحدة لغوية جامعة) ينظر نظرية النوع الشكلي (نصوص الشكلانية الروس) - إبراهيم الخطيب، الشركة الأدبية للناشرين النحيد - العرب (١٩٨٢) ص ١٥٥

مطر - مطر

- 7 أتطمئن أيّ حزنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج للزواويبُ إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح؟
بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياح
كالحبّ كالأطفال كالوقت - هو المطر
- 8 وهب امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمبار
كانها تهم بالشروق
في سحب الليل عليها من هم قنار
9 أصبح بالخليج «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمبار، والزبدى
فيرجع الصندى
كله للنشيج
«يا خليج يا واهب المبار والزبدى»
10 اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ووخز البروق في السمبول والجبال
حتى إذا ما فزع عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أنز

عبدالله ع. ج. 41 - ص 16 - ج 1 - ص 428 - 2007

كليلة

أكاد أسمع للتخيل يشرب المطر
وأسمع القري تفرُّ والمهاجرين
يصارعون بالمجانيف والفلوج
عواصف الخليج، والرعود، متشددين
مطر مطر مطر

11 وفي العراق جوع

ويترُّ الفلاح فيه موسم الحصاد
لتذهب الدريان والجواد
وتطحن الشوان والصجر
وحى تدور في الحقل - حولها يشتر
مطر مطر.. مطر

وكم نرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتلنا خوف أن نلام - بالمطر
مطر مطر

ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تسيم في الشتاء
ووهطل المطر

12 وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع

ما من عام والعراق ليس فيه جوع
مطر مطر مطر

في كل قطرة من النطر
 حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
 وكلّ نعمة من الجياح والعرافة
 وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
 فهي ابتسام في انتظار موسم جديد
 أو حلقة توربت على دم الوايد
 في عالم الفد الفتني واهب الحياة
 مطر مطر مطر .
 سيمشب العراق بالمطر

13. أصبح بالخليج: «يا خليج

يا واهب للؤلؤ والمحار والرؤى»

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

«يا خليج

يا واهب للمحار والرؤى»

وينثر الخليج من هباته الكناز

على الرمال. رغبة الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بانس غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الرؤى

من لجة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أدهم تشرب للرحيق
 من زهرة يريها الفرات بالنقى
 واسمع الصنم
 يد في الخليل
 «مطر مطر مطر»
 في كل قطرة من المطر
 حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
 وكل نعمة من الجياح والعراة
 وكل قطرة تراق من دم المبيد
 فهي ابتسام في انتظار منهم جديد
 أو حاسة توقظ على دم الوليد
 في عالم اللد الفتى وأهب الحياة
 ويهطل المطر

* * *

مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية

جمال عبدالكريم

تماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية *cohesion*، وقد وقع في ترجمته بعض من الأخطاء كالمعاد في عملية انتقال المصطلحات العلمية مترجماً إلى العربية، فيترجمه محمد الخطابي إلى الاتساق⁽¹⁾ في حين يترجمه تمام حسنان إلى السبك⁽²⁾، وترجمه الهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التماسك⁽³⁾ أما عمر عطاري، فيترجمه إلى الترابط⁽⁴⁾، ويترجمه عبدالقادر فنيقي إلى الاتساق⁽⁵⁾، ويسبب من ذلك يفرق أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بـ"و" التنويع هي: السبك، أو الربط، أو التماسك، وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو coherence إلى الحيك أو التماسك، أو الاتساق، أو الترابط⁽⁶⁾ وهذا قد اخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي اشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يحل هو أيضاً من الاضطراب في ترجمته، إذ إن عبدالقادر فنيقي يترجمه إلى الاتساق، وتام حسنان يترجمه إلى الاتساق، وإلهام أبو غزالة ورفيعة يترجمانه إلى التقارب، ومحمد خطابي إلى الاتساق⁽⁷⁾، وهذا تنزاع الفوضى المصطلحية ويظهر أن الاضطراب في ترجمة

للمصطلحات أخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى الترابط والمصطلح الثاني إلى التناغم⁽⁹⁾

وفي غياب حل حاسم يلجأ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مضاعفة في الاصطلاح) - في الترجمة خصوصاً - يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال التماسك في Cohesion، وغلبة استعمال الاتساج في Coherence. ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صيحي اللغوي في ترجمة المصطلح الأول إلى التماسك الشكلي، وترجمة المصطلح الثاني إلى التماسك الدلالي أو المعنوي⁽¹⁰⁾. وقد سبق إلى ذلك كل من محمد لطفي الريشيني ومدير السريكي في مرجعتهما كتاب تحليل الخطاب⁽¹¹⁾ أو متابعة سعد مصلوح في مرجعته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى الصيكة والمصطلح الثاني إلى الحبكة⁽¹²⁾.

وأما مفهوم التماسك الشكلي - فهو يرمي بقرابطة الجمل في النص مع بعضها بعضاً بواسطة معوية محبة⁽¹³⁾. وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فيكون عارضاً، وانطلاقاً من الشكل إلى الدلالة، إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهراً النص تحتوي ضرورياً على قدر من الدلالة ثم ترتبط وفقاً لها.

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى. ولهذه الجهة الأهمية القصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين، يحذرون التماسك الدلالي بأنه شيء موجود في الناس لا في اللغة. فبالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون⁽¹⁴⁾. ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه «فنان ديك» الهندية

للمصية الدلالية الكبرى وما يتحقق بها من بنية دلالية صغرى في النص، وكذلك البنية الطيائية التي لها ارتباط قوي بالبنية النصية الكبرى

لا بد لكل نص من أن يتوافر فيه شرط التماسك الدلالي كي يمكن وصفه بالنصية. بل إن مقارنة هذا التماسك هي الخطوة الأهم في تحليل النص أو الخطاب، ذلك أن التماسك الشكلي يربطه للمتعددة لا يمكن أن يكفي وحده، ولا يمكن أن يشكل تماسكاً، أو وحدة في الخطاب، فيمكن أن يقال على سبيل المثال، دمرت طائرة مسرعة، ثم اندفعت المنطفاة على السمكة، عند ذلك غرقت الشمس، وضجعت هند، لكن السيارة وقفت، ليفي، فبالرغم من استعمال بعض أدوات التماسك الشكلي، فلا يمكن أن تشكل النقطه السابقة نصاً متماسكاً، حاشا في بعض النصوص ذات السمات الخاصة كالنصوص الإبداعية، أو بعض النصوص الصوفية⁽¹⁴⁾، لأن التماسك يفهم عندئذ في ضوء معطيات تقنية وإسانية خاصة

ويبدو أن التماسك الدلالي الذي يرى هان دايك أنه عبارة عن خاصية سيميائية تطبيقية للخطاب قائمه على تالوين كل جملة مفردة متعلقة بتالوين جملة أخرى⁽¹⁵⁾، يختلف في طريقة تناوله عن التماسك عند هاليندي وورقية حسن، اللذين، وإن اكدا أن التماسك مفهوم دلالي يشير إلى العلاقات الدلالية التي توجد ضمن النص، وتعرّفه بأنه نص⁽¹⁶⁾، إلا أنهما وقفا بعملهما عند دراسة أدوات التماسك الشكلي في الخطاب، وأدوات التماسك الشكلي لا شك في علاقتها القوية بالدلالة، ولكنها لا تصف بنية النص الدلالية، والروابط الدلالية بين تضاميا، بل تصف العلاقة الشكلية الدلالية في مستوى سطح النص. وقد نبه هان دايك إلى اختلاف مفهومه للتماسك عن مفهوم هاليندي وورقية حسن، إذ يقتصر هذا المفهوم على الناحية الدلالية، بل إنه يحدده أكثر من حيث طريقة تناوله، فيقول: إنه مجموعة الشروط التي تصد العلاقات أرولياً، أي ضروب النطق والتبعية بين الأحداث كما تُمثّر عنها للجمال المؤلف وما تتركب منها، ولها

صلة بعالم ممكن، وبموضوع تتجاوز ممكن⁽¹⁴⁾، وإذ ذلك فإنه يصف التماسك عند هالندي ورقية حسن بأنه يركزُ على البنية السطحية للنص فقط⁽¹⁵⁾

وعلى أية حال، فإن العلاقة بين التماسك الدلالي والتماسك الشكلي هي علاقة متداخلة ومتواشجة في كثير من الأحيان، مما قد يؤدي إلى عدم الفصل بينهما، وربما إلى الخلط بينهما عند بعض الدارسين⁽¹⁶⁾

وهناك من الباحثين من يشير إلى علاقة مفهوم التماسك بثنائية المنقورة والآداء عند تشومسكي، وأنه قد يكون بعيداً عن مفهوم الآداء، ولكن التماسك هناك يشكل جزءاً من معرفة المتحدث أو المستمع، بلعنه، وأنه باحتصار لو أن هناك عنصرٌ أساسياً عند الحديث عن المنقورة اللغوية فيب يتعلق بالمحتوى، فإن أكثر النقاش سيبدو حول التماسك⁽¹⁷⁾

ولكن بعضاً من البحوث في اللغة الإنجليزية تكتفي بمناهضة هالندي ورقية حسن⁽¹⁸⁾ (ج) في تعريف التماسك من خلال أدوات التي ذكرها، بحيث تجعل أنواعاً للتماسك وعدد تلك الأدوات خمس، وهي الإحالة أو النصرة التركيبية، والإبدال، والجدب، والربط، والتماسك المعجمي، ولكن هذه الأنواع أصبحت في هالندي طبعة (1984م) مهذبة أكثر يجعلها في أربعة أنواع، حيث ضمَّ الإبدال والحذف في صنف واحد⁽¹⁹⁾

ولأن النص قد يكون نصاً شفاهياً أو نصاً كتابياً، فلامتناس من مناقشة التماسك في ضوء الشفاهية والكتابية، وستكون هذه الورقة منمبة على ذلك حيث تظهر أهمية التماسك ورواقته في النص بحسب طريقة نال ذلك النص.

اتماسك ما بين الشفاهية والكتابية:

إذا كان الكلام المكتوب متميزاً عن الكلام الشفاهي، فإن أول مظاهر ذلك التميز من ناحية التماسك هو الكيفية التي تنقل بها الرسالة اللغوية، أي عملية

أما للسفلة الأهم في التماسك الدلالي والتداولي في إشكال (الشفاي والمكتوب)، فتمثل في أن المسمى الدلالي يتكرر تكراراً كبيراً بالحضور الوجودي للمتحدث، بخلاف ما عليه الأمر في المكتوب، فـ «يجب التفرقة بين العبارة النحوية - كما هي في المكتوب - والعبارة الحطائية، فإذا كانت العبارة النحوية تتحدد بوقوعها، فالعبارة الحطائية ليست كذلك»⁽²⁴⁾، ذلك لأن العبارة الحطائية أو (وضع المعلومة)، توجد في الكلام، ولا توجد في النفس أو في الصيغة اللغوية فقط⁽²⁵⁾.

إن مجرد وجود للتخصّص له اعتبار كبير، وأثر خطير في التماسك الدلالي، بل إن صنفية المتحدث وصفاته الاعتيادية (استاذ،كتور، مشهور، معمر، صحفي وغير ذلك) لكل ذلك أهمية في نوع التماسك الدلالي، وفيه، وما ينتج عن النص من فهم ورد، فـ «الجميل في الخطاب، تدل على للتكلم بها من خلال الأنواع الإشارية للمعدة للذات والشخصية» [وهي في الخطاب المنطوق] تقدم سمة اليداهة، لأن للتكلم ينتمي إلى سياق القول المتبادل فهو هناك، والمعنى الوصول للموجود - هناك - وبالتالي يتدخل القصد الذاتي للمتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير فهم ما يعنيه للمتكلم وما يعنيه الخطاب أمراً واحداً لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكف عن الشطابق والتمازج في الخطاب المكتوب^{٢٤}، وهذا الاستقلال الدلالي ليس أمراً مهماً للمناويلية محض، كما هي عند مول ريكور الذي وإن أهد مقصدية التّكلم عن النص المكتوب، إلا أنه يستحضر تلك العلاقة في المناويل^{٢٥}، وهذا يعدّ تدلوي له علاقة بالتماسك التداولي الذي يريّة المعج بمنظّمه

والاستقلال الدلالي مهم كذلك في تماسك النص الدلالي، وضرورة توطي الحذر في نقل أي خطاب شفاهي إلى خطاب أو نص مكتوب

فإذا ما تم نقل نص شفاهي إلى صورة كتابية، فلن النتيجة في الغالب تؤدي إلى كون الأصل الشفاهي أكثر تماسكاً منه في الصورة المكتوبة التي لا يمكن أن تمثل الصورة الحقيقية للأصل الشفاهي، سواء من حيث التماسك الشكلي أو من حيث التماسك الدلالي المتعلق بوحدة الموضوع، وطريقة الربط بين دلائله، وما يرفقه من خصوص فبرياتي للمتكلم وعدي صنفية^(٢٦)، وهذان الأخيران عاملان مهمان في تماسك النص الشفاهي لا يتوافران في النص المكتوب كما النص في أصله الشفاهي وحدة في العرف وفي الإطار المرجعي إذ يتوفر فيه العصر الواحد والمكان الواحد والظروف السياقية الخاصة^(٢٧)، مما يوفر دعماً قوياً للتماسك التداولي، لا يمكن أن يتوافر في النص المكتوب إضافة

إلى خلق النص المنقول إلى صورة كتابية من الإشارة إلى أثر المبدع والتمثيل
وحركات الجسم وتعبيرات الوجه مما قد يشكل ففداً كبيراً لجزء من المعنى

وأما التماسك الشكلي على صعيد الروابط فإن النص الشفاهي يتميز
إضافة إلى الروابط العامة بروابط شفاهية لا تقل أهمية عن بقية الروابط إذ إن
لها أكبر الأثر في الربط في أثناء الحديث المرتجل.

بقي القول: إن التماسك الكتابي قد يكون من حيث طريقة الاتصال، أو
قناة الاتصال أقوى تماسكاً من التماسك الشفاهي؛ وذلك لأن التماسك الشفاهي
قد يتعوهن لما يسمى بالتشويش في الاتصال، حيث ينحل في الرسالة أشياء
إضافية لبست منها⁽¹⁾ تؤدي إلى ضعف تماسك النص الشفاهي، بخلاف
المصوص المكتوبة التي من **الظاهر أن يحدث فيها** خطأ طباعياً، وإن حدث ظل
أثره محدوداً لا يمكن مقاومته بالأثر الحفلي الكبير الذي يحدثه التشويش في
النص الشفاهي

زيادة على ما سبق فإن الأراء الشفاهي قد تظهر مع بعض الصيغ في
النطق فتؤثر في تماسكه، وإن لم يحدث تشويش أو تلويث خارجي⁽²⁾

وأخيراً، فإن الوهي بالتماسك في النص الشفاهي ضروري، ليس في
النظر إلى المصوص الشفاهية أو النص المنقول من حالتها الشفاهية إلى
حالتها الكتابية بصورة مباشرة بل حتى في المصوص السردية والسرعية التي
تتموضع فيها مقاطع من الحوار بين شخصيات النص؛ إذ الوضع هنا شفاهي
منقول إلى الوضع الكتابي، ولذلك فتدخل التماسك الشفاهي والكتابي
وتتأثرهما في بعضهما، وحدود ذلك التأثير من الأهمية بمكان

ولابد من النظر إلى التماسك كذلك في صوء جنس النص ونوعه
فالتماسك في نص نثري سردي أو غير ذلك من المصوص النثرية يختلف حتماً

عن التماسك في النص الشعري، والتماسك في النصوص الشعرية الصوفية في التراث العربي في صورتها الغزلية - على سبيل المثال - قد يمثل فارقاً مهماً عن تلك النصوص الشعرية المتعلقة بالغزل والحب بتشكّله البشرية المختلفة ولأجل ذلك فالتماسك مرهون في مفهومه وأبعده في الدراسات النصية والنقدية بالتحديد الدقيق، للمراد به اصطلاحاً، وباليات ذلك الاصطلاح، الشكالية أو الدلالية وطريقة انتقال النص، ووجنس النص، أو بنوعه



المواش

- (1) حمد عطايي، لسانيات النص، مدخل إلى تسهام الخطاب للركز الثقافي العربي، بيروت: اذار اليشياء، طبعة الأولى، 1991م، ص. 5-6
- (2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص. 103
- (3) إمام أبو خراة، وهي: خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات نظرية روبرت دي بوجراند) رولفانج مريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية - 1990م، ص. 1
- (4) باسيل حاتم و/أبان ميسون، الخطاب والتجريب، ترجمة د. عمر فايز عطاري، جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى، 1417هـ/1996م، ص. 662
- (5) فلي دافيد، النص والسيار (استقصاء، قصص في الخطاب الدلالي والاندماجي)، ترجمة عبد القادر شويبي، إفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، 2000م، ص. 109
- (6) أحمد عديني، نحو شعر، لقاء، جديد في شعر، شعري، مكتب زهر، الطريق القاهرة، الطبعة الأولى، 1417هـ، ص. 93
- (7) انظر للرجوع إلى السلسلة في المواش السابقة ص. 10، وانظر أيضاً ما نقله د. الشرف عبد الجليل من ترجمات متعددة لمصطلح *distance*
- (8) انظر عبد الجليل عبد الكريم، الفرس النحوي، النص في كتب إلهجار القرلي، دار فريحة، ليلها - القاهرة، 2003م، ص. 108
- (9) جورج بول، معرفة اللغة، ترجمة د. جمود فراج عبد الحافظ، دار الفيلاد، ليلها، الطبعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2000م، ص. 145-146
- (10) صبيح إبراهيم الخفي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، الجزء الأول، دار فلاح، القاهرة، 1421هـ/2000م، ص. 96
- (11) ج. ب. برونو و/ج. بول، تحليل الخطاب - ترجمة محمد الزاوي، ومترجم، انتشار، ليلها، الطبعة الأولى، 1418هـ/2000م، ص. 30، والمصطلح استمد الانتكاف في ترجمة المصطلح، حتى مع تجاوز المترجمين وتكرارهم، وهو ما يبرز في ترجمة كل من: محمد صبيح، ومحمد أحمد، ليلها، بترجمي المصطلح الأول بالتراب، في حين يتجهان للمصطلح الثاني بالتمسك، مع أنهما كانا مع المترجمين السابقين في قسم واحد هو قسم اللغة العربية وإلهجار، في جامعة

لأنه معهود في العربية، ويصدق الأمر ذاته على د. محي الدين حميد، الذي يترجم للمصطلح الثاني إلى التلازم، وكان ربيعاً، لهذا في كلمة واحدة إلى ذلك إيصال الجواب التيسيق الجابياً كائياً

لأنه

- سعيد حسن بصري، علم لغة النص (المنهج والادوات)، الشركة للنشرية العامة (البحر)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م، ص 220

- حمود أحمد حجة، علم اللغة النحوي (مخطوط إلى النظرية اللغوية عند مكاني)، بدون محلولة، الطبعة الثانية، 1422هـ / 2001م، ص 140

- ألبرت هورث وفرنخوري شريك، الترجمة وعلم النص، ترجمة د. مجدي الدين حميد، جامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، 1366هـ / 2002م، ص 91. والجواب التيسيق في ترجمة المصطلح جابياً كائياً بـصاح، الجواب منه، إلى نسخة تعرض للمصطلح قريش كسا بكون، د. محمد خير البقاعي، أنظر

- محمد خير البقاعي، مساهمات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والمفاهيم النحوية، مجلة الدراسات اللغوية، العدد الأول، 2002م، ص 20. الجواب التيسيق في ترجمة المصطلح جابياً كائياً بـصاح، الجواب منه، إلى نسخة تعرض للمصطلح قريش كسا بكون، د. محمد خير البقاعي، أنظر

1) سعيد مصدوق، محو الجرمية للنص الشعري، معنى الشعري (دراسة في نصية جابلية)، فصل، لؤك، المصغر، العدد الأول والثاني، بيروت - أغسطس 1991م، ص 154

2) نسخة فارح وأخرون، مقدمة في اللغويات، للنص، دار وأهل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 201

3) جورج بول، معرفة اللغة، ترجمة أ. د. محمود فراج عبدالمعطي، مرجع سابق، ص 146

4) أنظر أمنا بلطفي، تحليل الخطاب النصي في ضوء التلخيص اللغوية (المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 25-28

5) فارح، النص والسبيل (استقصاء البحث في الخطاب اللغوي)، ترجمة عبدالحق، قنينة، الترجمة، دار البيضاء - بيروت، 2000م، ص 13

16) Halliday, M. A. K., and R. Hassan 1976. Cohesion in English. Longman, p.4

7) فارح، النص والسبيل (استقصاء البحث في الخطاب اللغوي)، مرجع سابق، ص 13. أنظر، فارح، رقم (1)

R) انظر تون ١، فلز نايف: النص بني وروثكند (منقول لراي إلى علم النص)، ضمن كتاب: لعلاماتية وعلم النص، ترجمة منار عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004، ص 118، الهامش رقم (١)

١٠٩) انظر

- البريت تيريرت وشرهوري شركة الترجمة وطبع النص، مرجع سابق، ص 140

- محمد ملاح: التشابه والاختلاف (نمو منهجية تحليلية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ١١٠ حيث حاول مطوية مفهوم مكيدي رواية النص للتماسك، وأشار إلى قيام مكيدي منى شا بدراسة مفهوم مكيدي رواية النص، حيث جس مفهومها بجزء من التماسك أسماء القصوي المعجمي وأغفل أنه التماسك الدلالي بشكله على البنية الكبرى وعاد المصنف، ثم التماسك السيميائي.

20) Joseph E Grimes The Thread of Language, Montreal, The Hague Paris Netherlands 1974 p 272

21) Ronald A. and David Nunan Introduction: Language, Penguin Books, London 1993 p 7

22) لفظ غراء عند رول مرسواي الكتاب السردوي التامر (دراسة نفسية تحليلية لغوية وعلمية وفكرية)، ص 2٠٠

23) محمد لحداني: بنية النص السردوي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص 55

عنا زبد محمد محمد لحداني في كتاب (نقط صلب ومشتعل) من أوائل الذين اعتمدوا بنساق الصيغة الشاعرية للنص وما تلاها من دور في تماسك النص. وقد أشار إلى هذا السبيل لمحمد محمد لحداني في كتابه القصيدة العربية وأشار به د. سعد مصلوح، انظر

- سعد عبد العزيز مصلوح: نحو اجرونية للنص الشعري (دراسة في نصية جاعلية)، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأساليب، للسنينة الفان جديدة مجلس النضر العلمي - جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، 2003، ص 231

24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التتبع)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩2، ص 70

- (25) أنظر ج. م. براون و ج. بول: تحليل الخطاب من جمع سابق، ص 224-225.
- (26) بول ويكوير: نظرية التداول (الخطاب ولفظ المعنى)، ترجمة سميد الشامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2003، ص 61.
- (27) أنظر تضر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة واليات التداول، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الخامسة 2001، ص 20.
- (28) الصيغة أو المصداقية المقصودة هنا هي تنص نائل للطريقة، ودون حرصه على الصدى، وما اقترحه به في هذه الصلة، والأعراض التي قد تجر منه في أثناء حديثه كالإشهاد، وكاختلاج العين، وحسب ذلك من تميزات الجسم والحركة التي قد يستمر بها بعض المتحدثين كحديثهم، ويصغر في هذا النظام مقابلة الظاهرة مع دوير ما اقترحه بالتطور بالصدى. ولكن المسافر لابد يعرجه، فليست الزيادة إلى الجواب منه نائل مطروحة كإجابة مع إبتسامة عنقودية، إني أكتفي.
- (29) أنظر: جميل عبد الحميد: البلاغة والاتصال، دار غريبه القاهرة، 2000، ص 32.
- (30) معرفة لزيد من التشويش وأولاده أنظر.
- يونس إمرى وشيب: د. أوت و. ر. ك. أجي الاتصال الجماهيري، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة - مشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص 20-21.
- (31) من ذلك في اللغة العربية المصيبة المتأخرة أن: الخطاب التوبيخي، العناصر مبنية في الأداء عندما يكون أو - سدياً - صواباً، أن بعض الترميز يفتقر إلى التوافق بين كلمة والقرى، ويؤثر كلمات لأجل وما يشهدا أمر بالتعبير وفاز الخطاب رويما كان هذا، وهذا كثير يفتقر إليه أن بعض العلماء يقدرونهم في ذلك، وهذا صواب أصلاً كجبهة الخطاب الذي سمعها الفاضل والتابع.
- سمير شريف استيعاب اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص 41.



معمارية النص الشعري⁽¹⁾ عبد سيف الرحبي

عبد الجليل غزاله

المطلقات:

كيف يشهد الشاعر الهجاسي سيف الرحبي معمارة بصوت الإبداعية في ديوانه (رحل من الريح الخالي)² ما أهم وظائف اللسانية الصوتية والمعجمية والدلالية التي تعدد هذه المعمارة في الديوان المذكور؟ ألا يمكن لدراستنا الحالية، المتعلقة بمعمارية النص الشعري الفصل في ظاهرة «المعروض» للصفة بالقصيدة العربية.

الإطار النظري:

ستقتصر دراستنا للسانية على تحليل ثلاثة مظاهر فقط، لياورة معمارة النص الشعري في ديوان (رحل من الريح الخالي)، وهي

1 - المعمارة الصوتية:

سننفي هذا المفهوم على مجموع الخصائص للمعزة التي تكونت

الخالي) لتأكيد على أن معمارية النص الشعري عند سيف الرحبي تقدم عملاً إبداعياً له صرح خطابي، متى الأسس واللبات والضمم للتصاميم تظهر هنا للتمسك الإبداعية المتصاعدة محدثة - على مراحل متساوية - درجات معرفية عند كل مثاق مرهف الحس، دقيق للملاحظة، عميق للتأصل، بعيد الرؤيا

سيفتح الإطار النظري للوظف هنا لمقاربة قصائد الشاعر، ظاهرة «الغموض» في الشعر العربي المعاصر، إلى الاختفاء والاندثار فهدد الظاهرة نابعة من مكونات المنهج وطرقه التحليلية كما أن الآليات العقلية والمقوى التفسيرية تختلف من مجال إلى آخر تبعاً لمستوى فهمه وطريقة تحليله، مما يجعل «الغموض» عتبة سببية لا تملك قواعد كلية لتعاقب على مستوى الدلالة

والحقيقة الثابتة هي أن قصود المنهج التحليلي واللغة غير الواضحة واتحصار افق تنجس بالنسبة للشعر العربي المعاصر هي التي تهتمل مجتمع «الغموض» وتقتله أحياناً أس لعدم

يؤدي فهم النسي العميقة (- الجمل المفعلة) التي تطرحها القصائد والنواحي العربية إلى إلغاء هذا الغموض المزعوم موجود جمل مقدرة كثيرة في الشعر العربي يجعل فهمه من المستطقات بالنسبة للمقاد النجس، يفتقر عند تحليل الجمل الشعرية الظاهرة (= البنى السطحية) يتم استعمال شعرائنا للبنى النغمية العميقة هي عقلية عربية، ذات تفكير مركب بعيد للفرد والحدى تبرز القواعد التوليفية التحليلية صعبة منهجنا فلا يوجد غموض في الشعر العربي وإنما هي مجرد ببي لغوية مقدره، لم يصل عقل نقادنا إلى تحليلها ومعرفه قواعدها

4 - العينة والممارسة النصية:

1 - العينة: ظهرت الطبعة الأولى لديوان (رجل من الربيع الخالي)، سنة 993 هـ،

صدرت عن دار الجديد ببلنجان.

قسم سيف الرحبي ديوانه إلى مجموعتين. تضم المجموعة الأولى ثمان وعشرين قصيدة، تختلف من حيث الطول والقصص، نظراً لطبيعة الموضوعات الشعرية وغرورها إنتاجها ومقاصدها الدلالية

تحتل قصائد المجموعة الأولى عروناً جامعاً هو (رجل من الريح الخالي)، الذي يملك سلطة مهيمنة على سطحية الموضوعات⁽¹⁾ ودلالاتها. رتبنا القصائد حسب العناوين الآتية:

- | | | |
|------------------------------|-------------------------|-----------------------|
| 1 - عروق الشبية. | 2 - أولية وشعاب. | 3 - الليلة الأخيرة. |
| 4 - صبح. | 5 - مطارح. | 6 - ذكرى الحاضر. |
| 7 - أصدقاء. | 8 - أصدقاء. | 9 - أصدقاء. |
| 10 - حكاية ندية. | 11 - ليل. | 12 - الغريب. |
| 13 - فانوس. | 14 - لعب. | 15 - لوجبيل للفرق. |
| 16 - حقيبة. | 17 - صواري. | 18 - الشرق. |
| 19 - في ضوء هذا الفجر الأصم. | 20 - سماء خاضعة. | |
| 21 - مكيف هواء. | 22 - هلود في ضوء الفجر. | |
| 23 - أمام النافذة. | 24 - فراق. | 25 - قبر هندي باريوس. |
| 26 - الفنان. | 27 - دفن الملح. | 28 - الاسم القديم. |

تضم المجموعة الثانية من الديوان سبع عشرة قصيدة، رتبها الشاعر تحت عنوان معبر هو (فيض الصحراء)، الذي تتصلق رموزه الكاسحة إلى مساحات بعض قصائد هذه المجموعة، محدثة شخراً سافراً في معرفتنا للبالغة عن الوجود والطبيعة وسلوكيات بعض الناس. سيف الرحبي يقوِّب بعض المفاهيم برؤية رسام تشكيلي وهو عمل غير موجود عند أنداده

تحتوي المجموعة الثمانية من الديوان للملايين الأتية:

- 1 - نيفس الصحراء. 2 - طيور ميتشكوك. 3 - غرف مهجورة.
- 4 - المرحلون. 5 - الذين كانوا. 6 - لن تفرح الأجراس.
- 7 - مطرقة تغور في مناجم الذهب. 8 - إلى تلك المرأة.
- 9 - سنيمة الأزدي. 10 - رائحة. 11 - بركة الماتم والأصناف.
- 12 - مقاطع. 13 - مقاطع. 14 - شامة.
- 15 - حفرة. 16 - دوحه الألم. 17 - ما من بلد قصيدناه.

إن مقاصد () هذا التقسيم الثنائي للديوان (رجل من أربع العالي + نيفس الصحراء) تحمل أبعاداً سيميائية سطحية عميقة وأخرى دلالية متفجرة، سفل إليب تمكن الشاعر من تعديت وطرق لإخراج العلمي للديوان الشعرية بعد هذا فنية والتي تكتبة الشعر العربي المعاصر لمسحات البيضاء بالقصيدة، عند السطور، تقنية ضبط المقاطع حسب طولها، انصرف نوع القط المستعمل كما تبرز هذه مقاصد أيضاً الثروات الشاعر ومواقفه بالمصبة لصراعات الحياة العنابية والعربية والديولية. مرمره الشعرية نهزم بعض المتناقضات والسطحات في نميا الفكر والأخلاق صيتعة عن الأسطاف والسطحية والمجموعة

ب - الممارسة اللسانية: إن الشاعر المبدع للممكن من الجوانب الصوتية (مخارج الأصوات + صفاتها)^(٥٤) يختار الأنواع ذات المطق الإيقاعي والتركيب السهل المنسجم ينتج هذا العمل إلى معمارية صوتية جليلة في عالم النص الشعري، حيث تصل للتأني جسيمة الجرس عالية اللذة

لذلك فإن بعض ديوان الشعر العربي المعاصر تتطلب أن يكون لأريابها - مثل سيف الرحبي - إلمام كبير بمخارج وصفات الأصوات وطرق تشكيلها وتنظيمها داخل معجم شعري متين، مميز القيم والسمات الصوتية. يظن هذا

التوجه قصائد رفيعة الإيقاع، تبدي في علفنا دلالات رائقة لا يس ولا غموض فيها، إذ تنطق خالصة كاسحة

إن المعمارية الصوتية الشكلية للبناء الشعري التقني (INTONATION) الموصوف عند شاعرنا، تحلق بين ربوع العربية الميثولوجية في النهجان مقابلية متناغمة غير متناهية الإيقاع بالنسبة للعجم، مثل:

وچای غلغلہ کی شرح

رجالین تگوریتین فی الترمذی

فهد السوالم المهوره التي استهل بها المقطع قد مستوحاه تعادلاً
قوياً متساقاً تصاف اليه علامه الغنى الزوده فيها معاً إليها علامه تصبغ
للمقطعين الشعريين سرأ صوبياً، يرفع المصمم الشعري هذ سيف الوجهي إلى
الافاق دلاليه رحبه يمر هذا قوة تأثيره في الغنى والجار والمجوز على المقطعين
معد كل قراءه مغروره ذات تصبغات معياريه

تتوارد على ذاكرة الشاعر بعض الكلمات المعجبة حالمة سيجاً قريباً
بالنسبة لبعض القاصد المتوهة الكم، مما يشكل معارضة شعرية منضبة
بواسطة أصوات صامتة وروية وأخرى لونية شديدة، كقولها:

قطبوبة بحر قطبوبة

... قرية مهجورة، عليه اكتنبا الحرب.

إن الأوضاع الأخوية القيمة في القول الشعري السالف تخلق مصارعة صوتية. تتجلى الفرص لبث طابع العبادة بالنسبة لكل مقابلة ضدية، بين الكلمات التي يعربها المعجم الشعري الثري، لتكون لقاصائد دهبولان المورس. كما أن للاملاح المتمايزة تمنح استقلالاً للكنتنسي الشعريتين للوجهيتين بالمقابلة الأخوية «عارقن/ تاروين، قرية/ مدينة» بالأصوات العربية الصامتة، المشكلة للامثلة

السابقة قد أنتجها الشاعر مهمة مفصلة ومرفقة، وبعضها مجوهر به غنة أنفية، مما يبرز حسن اختياره للأصوات المؤثرة في تشكيل الكلمات القرآنية شعرياً

ليست كل الأصوات العربية تصلح لإنتاج كلمات شعرية جيدة، وليست كل الكلمات العربية ترقى إلى مستوى الحجم الشعري الجميل. لذلك نجد الشاعر سيف الرحبي يجهّد تشييد المعاريف الصوتية من خلال انتقاله الدقيق للأصوات المتكفلة التي تشكل نصوصه. يهندس الشاعر معماريته الصوتية في هذا الجيواز بمهارة، حيث يربط بين اللبّات الكلمة لحطائه الشعري، عن طريق التقاطع الحاصل بين المجموعات المعجمية، المشكلة من الملامح الملائمة على مستوى الثافي الدلالي وجماليته. يؤدّي هذا التناغم والانسجام والتمسك⁽²³⁾ اللامي للتصاعد في (روح من الروح الحاني) إلى إنهاء المعارضات ومقابلات الدلالة المتنامضة

يؤسس سيف الرحبي أحياناً معماريته الصوتية داخل قصائده بديوانه بتكرار بعض الكلمات ذات الأصوات المنتظمة. يهدف في قصيدة (الغريب) (من 23) ترانيم للشاعر

يحاول أن يكتب

يكتب ماذا؟

يا روح العربات للجنة

يا روح الأمطار ويكتب الفجر

روح غريب يركي في أول الفروق

وفي (من 30) يستهل الرحبي قصيدة (في ضوء هذا الفجر الأصم) برفع كل الألفاظ

تدائه مستهلاً أمام الموت! حيث تمتد أعضائه الصوتية مضمة ومرفقة لبعض
الكلمات المجهورة والمهموسة، كقوله

في ضوء الفجر، في ضوء الفجر الجميل
في ضوء هذا الفجر الأصم الذي لا يسمع خدائي
في ضوء السماء التي ترحم الأطفال في شفتها

يخلق التكرار الصوتي للكلمات الشعرية عند سيف الرحبي قراءة
ترديدية⁽⁴⁷⁾ تأتي على شكل جولة موسيقية متسقة النظم، نظراً لاتحاد بعض
الأصوات وتلقاها في الكلمات السابقة

يعرج الشاعر مدحج جميلة على مستوى بناء معمارية صوتية متعاضدة:
إذ يفتقي كلمات متسقة بنفس النظم والميزان، يجازيها الشعر في قصيدة
(مكبب الهواء)

يلطف الهواء قليلاً
يسرح للعناس قليلاً

يبدع الشاعر إنجازه بقطعين مضارعين ينسجهما بهدانة متحركة مريحة
الإيقاع والنطق، تعقيها أصوات مجهورة أو مهموسة. إنه تتألف جميل يخلق من
الفعلين المضارعين ومبتدئين صوتيتين محابيتين، لا يوجد بينهما أي تعارض
صوتي، يخلق فجوة دلالية في مقاصد سيف الرحبي. كما أن الفعلين يطلقان
قراءة سحرية أفقية عند اللغوي اللام بالقواعد الصوتية الوظيفية
(PHONOLOGICAL RULES) للنصوص الشعرية تتسق للمعمارية الصوتية
وتتناهى بين قصائد الديوان، قوة الأساس، عالية البناء، نقرأ قول الشاعر في

كلامك (ص، 47):

كتم ساعد الجملوة الخيش
 ظهور الرخفة حين تكسر صباحاً نحو السطح
 كتم قبل قليل
 صيانة العزلة

إن تكرار الفعل الماضي الخطابي (كتم) في المقطع الأول والآخر يخلق إيقاعاً توبياً (STRESS-TIME RHYTHM) يتردد بسرعة إيقاعية واحدة يلقي هذا الفصل الماضي بخلاله ومؤثراته الصوتية على بقية الكلمات الأخرى، لأنه الهجزة (5 × ٢) الصوتية المهمة على المقصد الدلالي عدد سيف الهمجي يختلف هذا التردد الصوتي (٢ × ٢) معمارية صوتية متسقة تتجاوز للمقطع الواحد تشكيل من سرعة ما فوق مقطوعة (١٠) (١٠)

يبعث الشاعر المتكلم إلى جميع المتلقين لغيره من الأسماء والأفعال التي يفهم وجودها بغية عاية صورية هيكلية يرسمها إليهم بدقة عربية استعمالية (١٠ × ١٠) متواصع عليها من الطرفين تعمل هذه الأسماء والأفعال للصرفة أبعاداً صوتية وثقافية، تتغير حسب غايات الشاعر، المرتبطة بقدرات ومعارف التلقي. نصادف ما يبرز كلامنا في قوله:

إن نقرح الأجراس بعد اليوم
 إن نهنا العاصفة.

يتوغل شاعرنا في توظيف التراث العالمي بكل مجالاته التراث الإغريقي برموره، العربي والإسلامي، بصوفيته، وحكايته، وقوامه، والآداب العالمية برؤاياتها وفنونها وعناوينها البارزة

لقد استعمل هذا التوظيف المتنوع للتراث كل من السياب، أنونيس، أمل

لاختيارات الشاعر التي تمثل جانباً سليماً، فإن كل سمة أو قيمة صوتية تفرض من خلال هذا الإبداع الشعري على القاصي لتحلّل للقرّار، سواء بالرفض أو القبول فيما يخص الكلمة الشعرية.

تعتمد العلاقات النحوية القائمة بين الوحدات الصوتية والوظيفية (PHONOLÓGICA)، التي تشكل تمايزاً أو تماثلاً صوتياً بين الكلمات الشعرية، على مبدأ التقابل الثنائي، مثل:

جبالاً/ مضطرباً

ألمني/ أنسل

الجزر الفضية/ الذوئلن للجلد

سماء/ مرصدا

حلمة/ حطّات

هذا/ وهل

صاريض/ أكلين

تخلق هذه المقابلات المعجمية الثنائية معمارية صوتية متماسكة على مستوى الفراء الصوتية الترميزية والدلالة المتسقة، المافية لكل القفاقضات والتمارضات بين الكلمات، يرزّل هذا العمل للفموض المزعم، داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر ذلك الفموض البنّي على ضعف الفهم وضحاّته وسطحية المنهج وتسوّفه

تعتمد المعمارية المعجمية انسجام المعجم الشعري، الذي يضمه اللبوان الدروس وتماسك كلاماته بصورة جيدة. تظهر هذه للمعمارية اتخلق عضوية نصية مرصومة، على مستوى كل قصيدة، مما يجعل الفموض ينكمش عند درجة الصفر في الدلالة

والملاحظ أن العديد من الكلمات المكونة للمصطلح الشعري عند سيف الرحبي تتحرك من خلال إنجازه وابتكاره الخاصة لنزول اللثام عن بني ودالات عميقة، يجرها مصاعمة مسجورة، فيكسوها رونقاً لتظهر جلية للمتلقى، دور غموض أو حذف أو إضمار، مثيرة لديهم لذة مصيبة وجمالية راقية لي الاستقبال إبه يجهلهم بهمهمون من فرط الانشوة للمتعة وكلتهم من صديون بصير شعري.

نجد بعض الشعراء المعاصرين يستعملون مصطلحات شعرياً تهيم عليه عبارات بها تدن واستعمال مستويات لهجية إقليمية عبر متداولة ولا مشتركة، أما سيف الرحبي فيستعمل المفهوم العربي المقياس (D) (S) الحديث الذي يملك قوة دلالية، ذات سيقات ورموز متعددة.

تتجسد معمارية قصص الشعري في الديوان على مستوى المعجم، من خلال الكلمات الثاقبة (سكنى، نافذة، عرفتني، الحروب، العرياء)

تمثل كلمة (سكنى) معمارية تنهي سلسلة لغوية متنوعة على مدينة، موسى، شجرة

إن كلمة (سكنى) التي يوظفها الشاعر تجعل القابلة اللغوية المتعددة الجوانب مصابدة وغير ضمنية، في علاقتها بالكلمات التي تنتمي إلى السلسلة نفسها، عن طريق التراكيب وتمائل الصفات والتموت المتعلقة بها كما أن هذه الكلمة تجسد مجموع الملامح والقيم اللاتمة والمشاركة بين الوحدات اللغوية المذكورة، مثل + [أدوات حادثة] + [آلات بمفاسات] + [اللقطع والتبجح] تدور الكلمات المعجمية الأخرى (نافذة، غرافتي، الحروب، العرياء) في نفس الفلك التحليلي، خاتمة معمارية معجمية منضمة:

1 - نافذة:

تمثل معمارية معجمية بالنسبة للسلسلة: (شباك، شرفة، كوة)، علاوة على أن كلمة (نافذة) تحتوي على كل للقيم والملاحم الملائمة والمشاركة بين السلسلة اللغوية المذكورة + [فتحة منسوبة في الجدار] + [مفاسدها وتجهيزها محدد] + [اللزقة والتهوية]

2 - غرافي:

تمثي معمارية معجمية معقدة (قاعتي، صالقي، مرآتي، حجري، قصبي، قصبي، القيم والملاحم المشتركة في + [جره محدد ومفصل من بناء متسلسل] + [الإقامة والراحة والعمل]

3 - الحروب

للتلاحم مكونة معمارية معجمية مع (معارك، القتال، المقاومة) ملاحمها المشتركة مع سلسلتها اللغوية هي + [ظاهرة هجوم واشتبك] + [بها قتل وإباد] + [الهيمنة والاستعمار والظلم]

4 - القربان:

تشيد معمارية معجمية مع (السيارات، الناقلات، القاطرات، المركب) القيم والملاحم المشتركة بين كلمات السلسلة هي + [آلات ميكانيكية] + [ذات أشكال وتجهام محددة] + [التركيب والسفر والسياحة]

إن تقصينا لهذه الكلمات الشعرية، الموظفة داخل ديوان (رجل من الربيع الحالي)، قد جعلنا نستحضر ونستخرج العديد من مرادفاتها ونعوتها المختلفة، كالآلاف

بعضها دون بعضها الآخر. وذلك تبعاً للمسايق وطُرق الإنتاج التي تقع فيها كل قصيدة (الضوء) يعني الإشعاع والتوهج والسماء والتور و(الاصباح) يلجئون سلسلة لغوية يمثلها الزملاء، الأصحاب، الرفاق، الخالق. كما يلج (العراف) سياقات دلالية ترتبط بالتنجيم والسحر والتنقي و(الطيور) تتعالق مع سلسلة المعصافير الحاملة لنفس الخصائص والميزات الدلالية كما أن (الاصباح) يتماهى دلاليًا مع وصوح الرؤية والحيث الأبيض والنور

أما (الغربة) فتزحل داخل سياقات الهجرة والنزوح والبعيد والوحشة، حيث تيهّد الرؤية ويشتط أمرار نجد أن (الجيب) يعمّش بالحرف والتلفّع والتراجع وعدم الثقة وضعف الشخصية أما (الانتراق) فيه يملك علاقات لغوية حميمة مع سلسلة مصارعة مثل البعد، الانفصال، الرحيل، المأي، الإقصاء، التوقّل، الضروب في الأرض

وهكذا، فإنّ نشع العمارة الدلالية لدلّل تصادف سيف الرحي يجهّنا نكف على عدة استعمالات ومحلّ جديدة تتعلّق بمرائيات وصمات، الكلمات الشعرية السائلة، التي قمنا دلالاتها السيميائية السسية

إن العمارة الدلالية التي سطرناها بشأن معاني بعض الكلمات الشعرية، جعلتنا ممدّ شبكة من الكلمات التي تحلّق تقاطعاً دلاليًا وليس غروباً حضرياً أو تنافساً معجياً

يرتلف الشاعر في ديوانه العديد من الكلمات الشعرية القوية المتجاورة للمعاني، الأيقونية السطمية للمباشرة، إنها تحمل رموراً ودلالات متجذرة تنطلق ضاربة في أعماق لادكرة الشعبية الامانية والتاريخ العربي والتراث الإسلامي والعالملي بكل وظائفه المتنوعة والعميقة. بجدّه يكرّر في عدة قصائد الكلمات الشعرية النالية الحاملة لرموز أصيلة: (ليلة) والليل، الجراح، الصباح، الغابة،

الشعرية، للفرسان، الرمح، الأصقاع، الكلاب، الفجر، العراف، الملاحظة، الطيور، الجبال، الجراح) فالرمز الشعري للهاذف المتقدم في هذا الديوان يجعل من سيف الرحبي أحد فرسان الرمزية في الشعر العربي المعاصر.

قد شكى الرموز عن طريق بعض المجهولات أو مظاهر الطبيعة والإنسان والرموز كما أن الشاعر يبنى معماريته الدلالية بواسطة توظيف بعض المقابلات اللغوية، مثل:

الفرح/ الحزن

جهنم/ أوطان

ظفرك/ ثلثي

رجل/ امرأة

الشمال/ الجنوب

النوم/ اليقظة

الصبح/ ليل

تخلق هذه المقابلات المعجمية الشعرية سياقات وأسمة تتوزع فوق خريطة هذا العالم، حاملة إتيان كل خيالاه عن طريق هذا الديوان تعرض هذه الشائيات اللغوية في صق الواقع العربي لتكشف مكوناته وأسراره بلسان شعري وراق، وأوضح المعاني إنها تشير الدهشة والانبهار والإبهار كما أننا نجد في هذا الصدد قوة الرمز الشعري وبعد الدلالة والمقاصد، كقوله:

كم يازم الإنسان من الفلوات

كي يحصل تاريخه من الوحل

إن بعض قصائد الديوان تأتي قصيرة مقتضبة، لكنها تحمل رموزاً

ودلالات عميقة، تعرض قلة المقاطع كما في قصيدة (واثقة)، ص ٩٤ من الديوان
وتجع قصيدة (مطرفة تغور في منجم الذهب) بالرموز الهلالية والتوظيف المتنوع
للتراث (الكاهنة، الغابة، المرأة، الغربة، أسماء رجال وشيوخ قبائل عربية
وشخصيات تاريخية قديمة).

تحتاج هذه الرموز دراسة سيميائية (SEMIOTICS) وصينية بغية إضفاء
«الغموض» المزعوم الذي يلصقه بعض الباحثين بالشعر العربي المعاصر. يلاحظ
الغموض بكل عملية توظيف ولعب للكلمة الشعرية المشحونة بالدلالات السيميائية
التي لا يرقى إليها عقل ناحت تتسول بالمشايخ الساندة البسيطة (= دراسة البنى
الظاهرة)، ذات البعد الأيقوني المباشر.

التركيب:

انضمت بما معمارية النص الشعري التي وظفها كإطار نظري لدراسة
بعض الظواهر اللسانية (المعمارية الصوتية والمجمية والدلالية) الموجودة في
ديوان (رجل من الرعب الحالي) لسيف الرحبي، إلى النتائج التالية

١ - هيمنة التركيب الصوتي والمجمي والدلالي للتسق (COHESION) والتسجم
(COHERENCE) على طول قصائد الديوان

٢ - بروز الإبداع الشخصي (CREATIVITY) للجسد المعمارية النص الشعري،
بجهد ونقاء وخيال شعري مميز

٣ - تجلي الصياغة الشعرية المحترفة: توظيف جديد للتراث، تشكيل متطور
للصور والأهيلة والتعجم الشعري والعلمي (كلمات: الأسيد، لافار،
الهيروجرين) واستعمال للبنى (STRUCTURES) اللغوية العامة الاتفاقية
بشكل دقيق، يحكمه أسلوب شعري شخصي شفاف.

لقد خلقت معمارية النص الشعري تفاعلاً لغوياً بين مقاطع القصائد المدروسة، فحواء الاشتراك والاختلاف مما يدل على وجود أولويات واليات تنظم وتحكم تسجيح الديوان وتحبكه علاوة على ما سلف، لأن معمارية النص الشعري في ديوان (رجل من الريح الحالي) تجسد ظاهرة التوازي الشعري في كل القصائد

يعتمد التوازي الشعري الباني لمعمارية نصية متلاحمة على:

1 - توازي زمني يبرز توازي السلطة اللغوية للشعرية للتشابهة، أو للتطابقة لفظاً قصائد الديوان

2 - توازي لساني يظهر من خلال الأصوات، التركيب، الدلالة، شكل الكتابة المستعملة طرق التعامل مع **الفضاء اللغوي داخل الديوان**

3 - توازي تعادلي يتجلى من خلال تعاضد بعض العناصر في الأهمية والكمية والنوع

4 - توازي حداثي يحدد بواسطة التراكيب من المقاطع والتضاد والتوليف بين الأجزاء

إن قصائد الديوان المدروس (تتضمن أيديولوجيتها الخاصة ونظامها الفكري، الناتج من الصورة الشعرية، والمضلة الشعرية ومن الجموع الشعرية وتجهيز المضلة)⁽¹⁵⁾

يتميز سيف الرحبي في إبداعه الشعري عن إلغاء المقدمات والتنازع، لينجز خطاباً شعرياً حديثاً، يفترس نفسه باستمرار⁽¹⁶⁾ كما أن قصائد هذا المبدع للمائق تبرز انعدام مسؤولية الأنظمة وخواصها الروحي والفكري، إن رسوذه الشعرية تمثل خلية نحل منظمة في شغل مضروب مختامي كما أنها تلقي إضاءات على عصر الهيمنة (الكولونيالي)، الأكثر خواءً وفقرًا وذلك من طريق معجم الخرافات

شعري وصح: يلوح إتيان سيف الرحبي الشعري المقتضي إلى أن النص الجديد (مصطوكي ومتشدد ومترجل في أماكن وأزمان مختلفة)^(١٨)

والواقع أن معاصرة النص الشعري تبرز من خلال معانقة ديوان (رجل من الريح الخالي) لتتمجّل.

١ - وجود معاصرة نصية (صوت + معجم + دلالة)

ب - تجلي تفاعل يربط لغوياً بين المقاطع والأجزاء الشعرية

ج - هيمنة تفاعل نصي شعري، يقوم على المعماريات والتفاعلات السالفة

وهذه النقطة الأخيرة لم نتعرض إليها في برامتنا التي نصرتها على المعمارية النصية فقط

المواهب

1) استلقتنا مفهوم معمارة التحريم من اللغة العربية التي تعبر به لغة الـ ARCTECTURE DU TEXTE. يرتبط هذا المصطلح (اللاتيني) بعدة عناصر هيكلية يؤسسها منظور أنساني، لم ندرسها على المستوى الخطي، وهذا المجال النصي للتحريم بين العناصر ثم تعاقب النصوس ويعطينا من حيث اللغة والتأويل.

(2) يجدد لشعبهم الشعري تفاعلات لغوية لها عميق الأثر في بناء معنوية النص، بالارتكاز على المستوى الصرفي، الذي يتفرع إلى مستوى تركيبى ومعجمي، ومن ههنا الأخير، يهبط المستوى الدلالي.

هذه القصة، كتبها الأستاذ الجامعي العراقي، وتترجمها سوزان قزويني،

١) يتناول الأمر دراسة الوحدة الصوتية، مكرراً لتعميق الفهم، مع حذف الكلمات، وبذلك يمكن للطلبة التعرف على الأصوات، كما درس على مستوى الصفحات الأربع، مع ملاحظة موقع كل صowel في الكلمة.

التعرض لخطي: أوسرعات (2 = 17-18) الشعرية أيضاً إلى القطاع الصوتية طويلاً والعلاقات فيما بينا

٢٦) تتعدد بسطوط التقاطع الشعرية في الديوان استكمالاً للحركات الإعرابية الأربع: الفتحة والضمة والكسرة والهمزة. بسطة تقديم فائدة دعوية غير لائقة

(٥) مضرج الأصوات هو مكان نطقها المتميز بحلقية غارية، لوزية، شفوية أما صفاتها فهي النسبة الصوتية التي تكتسبها عند السماع (مجهورة/ مهملة، تنطق/ راقية، بها/ بدون لغة)

(*) تشمل مصطلح "عالم النص" كمعرف للمصطلح الفرنسي (I= NIVEAUX DU DISCOURS) بكل خصوصياته وبعده

(٨) لقد قرأت القصصية الأخيرة للشديد والتفكير على تلخخ القصص الأخير يثقل هذا حمل رؤية
تسجيم وتتألف مع رغبات الشاعر كالماء كالغرفة الخفية في ماله بالإطار الذهني الأوتار
والتيكس الجديد من مبرته، ثم التكوين استناري متكامل من مقاماته ويخطه والجنبي العربية
والتيكس الجديد الإسلامي القصصية.

⁽⁹⁾ إلى التردد الصوتي (FREQUENCY) الناتج من القراءة للجبهة التلغرافية للضلع مطلق عمداً

محدداً من لظواهر هذه القرابة المرتبطة بوحدة رمنية، ففقرتي الديوان (رجل من أربع الخافي) يستغرق وقتاً محدداً للتروم يظهر سمحاً للكلمة الشعرية، يختلف تردد الأصوات عند القرابة الشعرية تبعاً للتصويحات، المتضمنة على الخصائص الشخصية للفرداني.

٥٠) تدور دراسة الاستجابة لتسلكة بمستوى وظائف الأصوات، أي تطليع الكلمات الشعرية المكونة للديوان ينطلق من السمة المروية للحمية على القصائد، التي تمثل حامية صوتية نظمية، تتركز في بعض الأجزاء والمترائيات الشعرية (الفير، التناهي، للغة) بتجاوز تسديدها مجال الوحدة الصوتية (الخطي).

١) يتجلى البعد الاستعمالي - الإيجازي للغة العربية في مجال الشعر، لتخلص من طريق مهمة وكثرة الأعمال التي يعتمد جانبها التقني في إظهار الحدث الفكري الشعري، وتقلق هذه الأفعال الإيجازية الشعرية من بعض المركبات وسلوكيات الفاعل - المتكلم داخل القصيدة.

2) تمثل كلمة الرافعة مستوى استخدماً لوصف الصفات الطبيعية وإنتاج لغة معالجة، فتجدها، إنها تقوم على جانبها.

٣ - معطيات نظرية لمعالجة نابعة من اللغة الطبيعية للوصولة

ب- قواعد تركيبية طبيعية: كذلك، بما لفة شجق، إسماعيلات معجمية لعل وكتبت ونسجت بها من جميع التخصصات (مجموع، تسمية الرسمية) (عادي، عروفي)، كتاباً قياً من المرحل نفسه (اللفظ الرافعة)، يقوم صلبه هذه الدراسة، بتالياً بتوجيه إلى العربية.

٦٦) محمد عبد الحاشي، التناهي والاختلاف، شعر معجمية شمولية، لتركز التناهي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٥.

4) المرجع السابق، ص ١٥.

١) مجلة الشاهد (جواز للشاعر سهيل النجمي) العدد ١١ ص 84.

٥) نفس المرجع، ص 85.

٦) نفس المرجع، ص 86.

٨) نفس المرجع، ص 87.



(ج) 12 - (٥٥) يومئذ يستشدين أنتشده عن سيفه الشجاع

13 - وسيفه في غمده يكلله الصدا!

14 - وهنما يسقط جفناه الثقيلان وينكفن

15 - أسير مثل الخطف في ريدات القصر

16 - أبصر أهل مصر

17 - ينتظرونه ليرفعوا إليه المظلمات والرفاع

18 - .. جاريقي من حلب تسالني متى تعود؟

19 - قالت الجنود يملأون نقاط الحدود

20 - ما بيننا وبين سيف الدولة

21 - قالت سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

22 - فقلت قد سئمت - مني - القيام والقعود

23 - بين يدي أميرها الأب

24 - هجوت كافرا

25 - ونمت مقهوراً ..

(د) 26 - (٥٥) حفرًا تلك البهجة للشموس

27 - لقيتها بالقرب من «أريحا»

28 - سوياً ثم التفتنا دون أن نبرح

29 - لكننا كل مساء في خواطري تجوس

30 - يفتز بالشوق وبالعتاب نثرها العجوس

31 - أضم وجهها الصبوحا

32 - أضم قلبها الجموحا!

- 33 - سالتُ عنها القادمين في القوافلُ
 34 - فلخبروني أنها ظلت بسيفها تقاثلُ
 35 - في الليل تجارَ الرقيق عن خيائها
 36 - حين اغاروا، ثم غابوا شقيقها ذبيحا
 37 - والآن ماجراً كسيحا
 38 - واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
 39 - يرتعدون جسداً وروحاً
 40 - لا يجرؤون أن يهملوا سيفها الطريحا
 41 - (سأطفي كاللور على حُرِّي
 42 - فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
 43 - شريفةً كالقطة
 44 - تصيح «كافوراه.. كافوراه»..
 45 - فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
 46 - فجاء كي تصيح «واروماه... واروماه»..
 47 - لكي يكون المهن بالمهن
 48 - والسنة بالسنة)
 (هـ) 50 - في جلستني نمت.. وام أنم
 51 - حامت لحظة بكاء

- 52 - وجئتك الشجعان يهتفون سيف الفؤولة
- 53 - وأنت شمس تحقني في حالة الغبار عند الجولة
- 54 - معطياً جوارك الأذهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا
- 55 - تصرخ في وجه جنود الروم
- 56 - بصيحة الحرب، فتسقط الميرون في الحلقوم!
- 57 - تخوفن، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا
- 58 - تهري، فلا غير الدماء والنكا
- 59 - ثم تعود باسمًا - ومهكًا
- 60 - والصبيبة الصغار يهتفون في حلب
- 61 - يا منقذ العرب،
- 62 - يا منقذ العرب،
- 63 - حين تعود باسمًا ومهكًا
- 64 - حلت لحظة يكا
- 65 - حين غطوت
- 66 - لكنتي حين صمرت
- 67 - وبعث هذا السيد الرخوا
- 68 - تصنر اليهوا
- 69 - يقص في نعمانه عن سيفه الصارم
- 70 - وسيفه في غمده يكله الصدا!
- 71 - وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وونكفي

كافوريات المتنبي من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم، ومنهوبات وأمل ونقله على نص المتنبي بسج على أسمة الرماح ونقش على صفحات السيف^{٥٠} وهو بذلك كمن يرمي بسهم يعني طائر برق من فوق حصان جموح ذلك لأن أي نص مطالب عندما يدخل في علاقات تناسلية^{٥١} مع مصوص أخرى الأ يلق منها عند حدود التقليد والمحاكاة، بل يصبح ممارسة نقدية لها، يمارس عليها سلطة السمع أو التعديل والاعتراف، وتبدو المهمة هنا جسيمة مع مصوص متجذرة في حق الجس الأدبي، ومصوص المتنبي لا تكاد تفارق محيلة قارئ الشعر، ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبي من قبل المرادفة تنويع نتائجه بين النجاح والتخليق أو السقوط في الاعمال

وأمل بذلك كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي كما سجلها المرحون وإيضاً مع الكتابات حوله المبينة على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته وذلك بفكر النص لمطبق أهم درجات الأصالة، فليس ثمة شيء للبحر وأخر له إنه لا يتوهم نصاً واحداً، يعاونه ويشاكاه، بل تصلط فيه المصوص المتعددة، تفرج وتترسب في تصاق الوعي ويصبح هذا الكل المصوص معي «إبداع» الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيت. إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى - كما يقول أندريه بريتون - «نصراً مذهباً ومشيمة جنينية بلا نظير

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مدفوعة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة - على قدر من التناويع - بعلامتها البنائية، فالمتناص (وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص) يظل محتفظاً - إلى جانب العلاقات التي يمشتها مع النص الجديد - بعلاقته مع فضائه الأصلي، تلك التي تشكل بالضرورة أسس دواعي التناص.

ومن أول ما يلتفت انتباهنا فيما بين نص أمل دنقل في كتيبه ومصوص المتنبي^{٥٢} تلك الأنا المسيطرة، لكنها ليست تلك المجلجلة في شعر الأخير

في المقطع الأول - مذكرته الأولى - تنصدر نبرة الضم، فتبدأ معها عن الكراهية الصريحة والمسطح الكبير والألم الكبير بالذات قبل السخرية من الآخرين. روح بالمة محملة بالعجز، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (غياب الوعي)، ليصبح تفتيب الوعي هو السبيل الوحيد لتجرح هذا الوضع للشاذ الذي تعرضه مذكراته، وهي دلالة نجدها في نص آخر للشاعر:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبداً رحلي للذهاب

أعمل في مكانها ملياً

أفكر حولي البيانات الحساسة .. والصدى

وبعد أن أعود في خضم حرائق المسامحة

أعمل في مكان وأسمي السطحية

..... قليلة الشراب الزاجحة

(أمل نخل قصيدة «طغرات من كتاب الموتى» ص 197، 196).

إن تفتيب الوعي نوع من الهروب من مواجهة واقع هو أشدّ ثقلًا وثقلًا من أن يواجهه الشاعر وأحياناً يحفظ رأسه وأحياناً في الخزائن الحديدية، ويحمل مكانها مزياعاً في الصباح وقبينة الشراب في المساء إن لا يحافر شرابه في الموقطين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتاً، وهو حين يغيب وعيه تماماً، إنما يغيبه ليصنّف به، حتى لا يفقده في مواقف لا يجدي الوعي في التعامل معها تتأبى أرسته الفلسفية على أي محاولة للتفتيب، ويثنى وعيه المستيقظ الرجل على محاولات طوره، يعجزها استشفاء، لكن تظل أرسته متعلّية على كل شيء كتلك متبني القرن الرابع عشر لا يحوله الشراب من همه

يا سكتي... في كؤوسكما لم في كؤوسكما ثمّ وتسهيد
اصغرة لنا ما لي لا تسهرني مطهر ليلهم ولا مطهر الاطهر

(ديوان المتنبي جـ 2، ص 10، 41)

لا تحوله من موهبه، وربما اتكلتها حتى استحالت الكأس كأساً للهم
والسهد وفاصت كبة الدلhel حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء، وبعد
أن كان ينبغي بقوله:

لنا السهر نهر الأعمى إنني لذي وأسعدت كلمتي من به ميمم
لنم مله جفوني من تساريفه ويسهر الحلق جرافا ويختصم

(ج 1، ص 36)

يتحول في النص الحديث إلى كفن ثقل ميمم،

وكما سطر من كافر من قبل

وملكه يئس من بلاد بعيدة ليصمعه ربات الحداد السواكيا

(ج 2، ص 209)

يصغر من نفسه لقد منع (متنبي/ أبا الطيب) كبريائه المبرور من
السفوية من نفسه، عتماً سعى إلى كافر، ونجّ فيه القصاد، ولكن صبق
(متنبي/ أمل) لم يمنع من السفوية من نفسه ومواقفه، خصوصاً إذا ما
اتصحت دلالة نفسه هذه، لتشمل كلّ شراح لسلطة عاجزة وكلما أوغل
(متنبي/ أمل) في السفوية من نفسه رأى بنفسه عن هذا الموقف للفرز
لداغني السلطة، ليضمحل غيره ولا يشمله

لقد رأى هنا - من نفس المنطلق - نفسه ببغاء يئس به من بلاد بعيدة

ليؤدّي عملاً - سحيفاً أيضاً - أريد له أن يؤدّي (وصرتُ في التقصير بيفاء)،
وأضحي التفرّد بشعره الذي طالما تنفّس به صوّناً مجوفاً

وما الشعر إلا رولة فلا تفسد **إنما قلت شعراً لصبح الشعر منقداً**
فصار به من لا يسير مضمراً **وفغنى به من لا يغني مغرماً**

(ج 1، ص 200)

أضحي صوّناً متقطعاً، صدى لكل صوت يحدث للحق كان أو
للاكاذيب، ليس له أن يردد هنا يُقهر الشاعرُ في عريض إنه شرف الكلمة
(حرم العبارة الذي يبتوك)

لعله الرضا لو اخذت لنفس خافياً **وما أنا من نفسي ولا عنه راضياً**
لكن لم تلمس لسانتي رجاءً ونهضة **وما أنا إلا ضاحك من رجائيا**

(ج 1، ص 202)

حينئذ يمثل في استخداء الطاعة، ليؤدّي دوره الترتيب في المدح
والنفاق

عند المقطع الثاني، مذكّره الثانية، يقفّر أمل دنقل فوق نواحي لجر،
للتنسي الكافور، إن يكسأ من سيف اللولة، أو ضيقاً بمزامرات حاشيته، أو
أملأ في مطبخ مادي عريض عند كافور، أو حتى حلتاً قومياً واسعاً **أيّا**
كان الأمر لا يهم، ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام اكثورية
كبرى.

تبصر تلك اللحظة التثورية

ورجوه للنسوة والسيولة الاستورية

.... **أبكي على العروية**

مجلدات 41 - 16 - ج 1 - ص 202 - 200

كلامات

يتخلص كائنور لديه في هذه الصفات التي طالما نال بها المتقني من

كالور

وإن ذا الأسود القلوب مشفرة تطيعه ذي العصاريط الغرمايد
أكلما للقتال عهدٌ ليسود سنده أو خالقه فله في مصر تمهيد
صار الشخصى إمام الأتباعين بها فالمر مستعبد والعبد محبوب

(ج. 2، ص 42)

وكم هو مؤلف مزر المتقني إمام ذاته عندما يُذكر بلباته التي رسم
فيها صورة العجيبة لقوة كالور

ومضطرب ملهى يطعمك أمراً ويخصي إن استلذت أو كنت ناعياً
إذا لعلت سوت بين سبلي كروية لسيكك في كك ترويل التملوايا

(ج. 1، ص 204)

ووقول

إذا شئت بالسيوف في الحرب كله تبهلت أن السيوف بالكف يفسره

(ج. 2، ص 182)

لا شك أن إحساساً بالآلم سوف يعتمره - هذا الإحساس الذي
تلمظ أطرافه النافذة في بصوص المتقني ونص أمل - لكنه جزاء حين لم باع
الكلمة وشارك في صنع أكلوية

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع يُصَفِّقُ على بطنه
ليصنق. وللمحظ الأفعال الثلاثة: تواليتها وتراتبها (يومين، يستنشدني
انشد)، لا يتقلب الأمر سوى مجرد الإيحاء حتى تنداح القصائد المبهجة في
سيفه المنظم

كل ما

يتكرر للشهيد البارد للإنشاد، ولا يعمو مثولاً وانصرافاً، قياماً وقعوداً
كما قال بعد ذلك، وعليه لم يكن يبيعد أن يصنق كلفور نفسه فيلصق في
تدماثه عن سيفه الصارم

وسيله في اسمه يأكفه الصدا

ويتكرر نفس الوصف المحوري (سيفه الصارم/ سيفه في شمه يأكفه
الصدا)، فواقع السيف لا يتغير، أما صفاته فلتنفق عليه ما نشاء - شعاعاً
كان أو صارماً، وما أكثر ما خلعه للشعراء على الأمراء للخصيان لقاء حفنة
أرز أو بضعة دراهم، ويتكرر هذا الوصف المهني (وعندما يسقط جفناه
الثقيلان ويكفئ) (أميرهم على الرعم مد يقال له وعلى الرعم مد يقال له
هو، يقلبه النحاس شدة شاي كل ساقط رجو - فيمكن في المرة الأولى
يُثقب الانكفاء - سير يئس شكل بالهري وصورة للحمير الحاشدة، تنتظره
ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوابه ويتدس أصروهم، يأسى مقولة شاعرهم،
شاعر القرن الرابع

إن لصدا أمة خبائس تغمره - لمستخدمين العهد مفقود

(ج 2، ص 45)

ربما كانت هذه هي حدود معرفة الجموع الفقيرة، التي لا تعرف سن
الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائده منحه، وإذا كان انتظارهم
والانكفاء في المرة الثانية بي يدي خاتمه المالم بضائل سيده (وعندما يسقط
جفناه الثقيلان ويكفئ بيتهم العادم) وبعد أن ينام الأمير تتعذر دأطله هذه
الروح، التي تنتقد، وتبصم، وتفسر أيضاً

ومن كلفور في مقاطع سابقة وتالية، أيماً، إلى طرف جديد يدخله
أمل في ساحة النص، إنها حقول، يلمس أمل في رثاء المتنبئ للحولة أخت
سيف الدولة الكبرى صديقاً وحرارة تصتوي عليه (أعني للمتنبئ):

لناجيه، والحوافز لم يكن يفتكها السنيت المعدي الصقيل، وبسببها ما تعلمه هذه الفترة فقط - الجموح - في قصيدة «الحيول» للشاعر من دلالات أكثرتها من هذا النص بغيره، فضلاً عن مصوصه الأخرى، لتدخل في ملاحظات أكثر تعقيداً، معاً وما (للتنبي، كالقور، للثقفة، السلطة، المرأة، الأرض، الضيول العربية، وحيولها الحجر التماثيل، الجماهير الخافلة، والأخرى، التي، سلاح الخوف بشرتها)

ويفضل كافور - قبل أن يتكلّم يسؤال المتتبي عن سبب همه، فمارال
يعتقد في نفسه سطوة الأمراء، ويتشّير له النص الصيلة المزيّنة (سائل)،
فيبدو الأمر بما في للصيفة من (مفاعلة)، كما لو كان مطارحة بـم سطحي
في أمسية ناعمة، يبت كل منهما الآخر شقوته في انسجام رضى

سأطني كافور عن حزني

فلت إنها تعني الآن في بوزنة

شريعة كالقطة

تصبح دكافوراه، كافوراه

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون اللود عشيقاً، وليس بمستغرب ود
المعتمد القديم بحيشه الحرار، لكننا ندأ في حسي مفارقة مدعلة، غرست
أصلاً منذ توالي كافور البثالة

فصاح في غلامه أن يلتزم جارية رومية

تجاد كي تصبح دافوراه... وأورماه

لكي تكفّر العين بالعين والسن بالسن

والوهلة الأرى قد يفري الموقف بالضغط، لكنه ضحك، ينقطع بتهدئة
محركة

وملأ بمجر من التجمعات ولكنه سمع كلبه يركب

(ج ١، ص 13)

كافور لم يصبح في جنده أو جيشه، وإنما في (غلام)، هذا الذي
يحمل إليه التبهذ، ويؤود الجوّاري والقيان، ويشهد بجوارحه عورات سيمه
وسقطانه وللغلام والظلمان في بلاط السلاطين، وفترات الترهل في ثرائنا

العربي، تاريخ سينت للسمعة، وربما عند أمل نقل تلمذه فقد يصيحب ملوكاً ويعيشون به في القصور، ويُسجل النص هذه الدرجة العليا من المرافقة عند كبر كجود، تلك التي يكون فيها صاحب المرافقة ملئاً بالحساسة، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحساسة الغبية⁽¹⁾، وروعة هذه المرافقة تتبدى في بساطتها الساحرة (فالخافكة) لاني يفتني عليها المستوى السطحي للعبارة، ممثلاً في القصاص العادل، يلج بنا في اللحظة نفسها إلى مستوى (المرافقة) العميق، وإذا بكل من في الموقف الدرامي تزل قدمه، ليتوالى سقوط الضحايا، فلتنذهب خولة الأسيرة لدى الروم - وهي الضحية للباشر - لتذهب إلى الهلاك عقاباً لها على نب لم تترفه وليس هذا الذنب كما يقال - سوى أنها ضحية بريرة في مجتمع متب، حكم عليها أن تصيب ضحية

والمتمني الذي يجعلنا ننظر إليه وكأنه في موقف الساحر المتحكم من
كالور وضعفه، لا يملك أن يفضي أعيب عن أنه هو نفسه أول صحابيه
كالور نفسه يتفكر في نص أمل لنقل لمعد الصحبة بفضله الطمينة بقلبه
الرائدة التي تجعل السطح يشف عن غلظة عميقة، فلم يكن يدري أنه لا يهوى

وهنا تؤدي الفارقة وتبقيتها من خلال طرحها لمودج يمثل اختلالاً للقيم، تنتقض فيه هذه العلاقة الوطيدة بين الفعل ومناسبة رد الفعل له، وهو الاختلال يسمح بنتائج قد تأتي أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال، ويصبح مجرد وقوعها لوئاً من اللهو، وغريباً من العيث، وكما يقول «ديريك»: «ليس من امرئ يتنافس نفسه عن قصد إلا عندما يريد حلّ تناقض على مستوى آخر الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود وقيم توتراً نفسياً لا يُمنّى عنه سوى الضحك».

وفي صورة متقابلة^(٥٥) يضع النص كافور وحاله مع خولة، في مقابل
 سم والراة العربية التي هب لنجبتها، واستطاع في سهارة عالية أن

يتخطى الكثير والكثير ويصل للمواقع، ليصل إلى هذه الإشارة، فوسط هذا الجور المشحون بتوتر المنتبي ورخاوة كالفور والفتقد سيف الدولة، يلتصق هذا الموقف للمعتصم، فيبيض التاريخ تجربة واحدة، عمقها التراث كله، وتعيد تشكيل مقولاته وحفائظه لاقتناص الدلالة وإذا كانت الدلالة الكلية لوقف المعتصم حاضرة بكثافة، فإن الصيغ نفسها تضيء في صورتها المجردة (نداء الاستغاثة)، ويصبح النداء (كافوراء كافوراء واروماء واروماء) وذلك لا يظفر للنص الاسامي نفسه إلى ساحة النص

ويأتي المقطع الخامس، مذكورة الخامسة، في الليل وقت الهواجس والتذكيرات، ويكرر الحلم حلمه سيف الدولة بموجبه المثالي حلم بين النوم واليقظة فالواقع يشبه ولا يخلص به، فهو إلى الغياب والنوم والتخيل لا يستقر به نور إلى وجود وتحقق وفي صورة النموذج المثالي يندمج ما أنتجت قصائد شجيرة الأبروسية من موتيفات الحرب في الشعر العربي، الفيلار، الجود الأشهب، السيف الطويل المضارب بعلام شعبيه للبطولة، فالعركة (جولة) والجند والصدية (هتلول)، ثم يهزج للبطل باسم بالفور، نكته أيضاً يهزج (منهزجاً)

ثم تقدم صورة النموذج في مشهد مغمم بالحموية، يفصح عنها بآزاه المحكم: حيث تنبئ جملة على الفعلية، فتتصدر الأفعال (تصرخ - فتسقط - تفيض فلا تبقى - تهوى - ثم تمود)، وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يوصل لحيوية الحركة في المشهد، فتواليها على هذا التساق البغائي وتقيمها الدلالة له الجانب الكبير فالصراخ في وجه جند الروم يقابله سقوط العمود في الحلقوم يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار البجاة، يهوى فلا يخط سيفه، وفي قران مزيج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقيم مشاهد البطولة، عتف وليس على مستوى المفاعل، هلع وهما على الجانب الآخر وإضافة إلى كثافة تركيز الأفعال على التساق القصير، تأتي

الأوصاف - بمفهومها للصوفي والنحوي - فتؤدي الحركة الصائبة، فالصراع الحيف الذي يلحظه في الأفعال، تجده نفسه في هذه الأوصاف (معتبياً - الطويل المهلكا - منهكا)، وإن كانت في عرف الصوفيين بين الفعل والاسم، إنها فعل عارٍ عن الزمن، واسم مفعٍ بالحدث، وذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعال، وهي مظنة ذلك بالضرورة إلى الأوصاف ويجاوزها إلى الأسماء ذاتها (فالجولة في ذاتها هدام، وهالة القيار المتصاعد حركة للخيول والفرسان، كزُّ وقَرُّ هجوم وتخاذل، و(العمام) فصل وبيان، حتى (الاشبه)، لون الجواد، صراع بين البياض والسواد، فالشاهد يجلله لون السماء ويتوارى من الصورة كل صورت إلا صيغة الحرب واليكاء. وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء فاعلها يبين اللقاء.

عقب أشكس النماذج الصائبة التي مارسها نص أمل ينقل مع نص المتقني، معتمداً فيها على معانيه المعنى بين موازنة التركيب مبدأ نص المتقني سابق في الأسماء فكنا أعماق فورية على كل حال، يبدو معها معامل الانكسار الذي يحدثنا عنه الطبيعيين من علماء المادة، فيحمل بمواقع الأشياء دون حداثتها، ويحرفها عن مواقعها، فإذا وجدها الحذيق هير وجوها عند النظر إليها من خلال السطح - هذا الانكسار يقابله الانحراف لويها في لغة النقد، عندما ينظر من خلال النص للنصوص الأخرى للسباحة في الأعماق، ونخرس تحولات الدلالة وتفاعلهما، بين وجوها في خلايا النص وجوها الفعلي في دلالتها كنص سابق، وربما تمثلاتها في نصوص أخرى غير نصنا - عقب هذه الممارسة للتناصية يبدل النص أليته فيكاشف نص أمل ينقل نص المتقني وجهها لوجه وتراماً بنواع، وتوالي عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء.

عند بلية حال حدث يا عهد

بما مضمي أم لأرضي فيه تهرود

عند بلية حال حدث يا عهد
بما مضمي أم لأرضي فيه تهرود

كلامك

نَدَّتْ نَوَاطِيرُ هَمِّهِ عَنْ عَمَلِكُمْهَا
وَهَاطِرَتِ بَدَلًا مِنْهَا الْإِنْسَانِيَّةُ

(43, 39, 2)

هذا يتوحد الصوتان معاً - صوت نص للتنبئ، وصوت نص أمل بنقل،
ويهدأ من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء
نص قديم، يستحضر النص القديم نفسه، لينتقد الحاضر، حيث توجه التنبئ
بالخطاب لهذا العهد الذي حل به عند مرقعة الأخير من كالفور على الرغم من
ملاحقة الأخير له، ولكنه الشديد

عبد بنو حلال بنت يا عبد بها مخلصي ام الامر بك تجد

(39 2 4)

خاضعة صمغاً به. وسلباً عما معهده من خاتل وما كان احوج امل
ينقل عندهما يحول عليه النعم فيتوقف مرة اخرى أمام تاريخ الهرمة (هزيران
1967) - كما أرُحِدُ القصيدة - إلى المتني ليشاركه صجوره ويشركه الأخير
في ائنه، ولا يضمن الشاعر بيت الغنبي كاملاً بل جزءاً منه، وعندما تغيب
وحدة من عبارة المتني عن بنية التركيب، فإنها لا تفقد كلياته، وإسا - فقط -
تحتجب خلف البديل الجديد، لتظل تجمع من بعيد شمال للغنبي عن الجديد
في حالة، فاجابه امل ينقل بتهويد الأرض. ونواطير للمتني - وهي نواطير
امل ينقل - التي نامت عن شماليها، نامت في نص امل ينقل عن عساكرها،
وحاربت بدلاً منها الاناشيد. وذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا
ويعترض النصوص التراثية، بتحريف وتعديل، ليحمل السلطة مسؤولية ما
حدث ويسند فعل التعديل، والذباغ للانشاد بعد ان نام المجاريون

ثم يوجه أخيراً الخطاب للنهول القديم.

تأخيه يا نيل هل تجري لنيلك دما

لكي تنهض ويصحو الطفل إن نومه¹⁹

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبي السابق للمعيد وملئ الركود إلا في وحدة الاستنفار ليكون التفيضان المنتظر إن التساؤل يقتضي من النيل وهما كئيًا نهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجري مياهه دماءً، أم أنه وهي بحركة التاريخ وتحولاته التي تبث كظور والتنبي وعصرهم وعصور غيرهم وتبث الشاعرة نفسه. فالنيل الذي يشيخ ويغمر عظيمًا عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل في تصبئة رسوم في بهو عربي.

لا تسلي النيل أن يعطي نان ولدا

لا تسلي.. أبدا (هـ - 17).

هذا النيل - يمدو هنا مصدرًا للتعبير الذي ربما يهتف بفخضانه وهيم، ولكنه حتمًا سيوقظ ويبه

مدامت قرأنا انبثت بداية على قواف نص أمل دنقل في ضوء نص المتنبي، فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرًا عن هذا الأمر لقد تضرب النص الجديد بصورة سابقة من إنتاج المتنبي بخاصة، ممثلة في بحر متباعدة الإيقاع، منها البسيط والطويل، على وجه الخصوص. وكان النص دائمًا على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة - على الأقل على مستوى النصيغ المتميزة لدى المتنبي - تقاطعات يراوح بها بين اليوح والإسرار مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع في أسر (النصوص/ أفق التناص)، لكن النص الجديد يضار لنفسه إطارًا حكايتيًا هو إطار المذكرات، السارد فيها هو المتنبي نفسه، يقول ويشرك معه من يقول،

وشرع اهل فنقل شعر على درجة عالية من الوهم بالحروف، أو بالإيقاع في مفهوم أعم ينظم هذا النص تصديداً يحرر الوزن والبسيط، ويبدو الوزن هو بحر القصيدة الأساسي، أما إيقاع البسيط فمستمد من الأساس من دالة أبي الطب وغلبة الوزن كإيقاع رئيس يوفر للنص إمكانياته الواسعة لتحول النازل. كما يهدف على ربح لإرامية النص، هذا خصوصاً مع اعتبار صيغة (فَعْلان) الساكنة العين - التي يمكن أن لا تُخلَّل إلى النص محرراً ثالثاً **و السريع - هي (سُئِلَ)** الوجزة وهي كثيرة الشهور أصلاً في القمصان الزهرية الحديثه وبحالته وإن لم يستخدم (فاعن) أو (فعلن) محرك المعنى، إذ لا يستوعبها الإيقاع الوجزي بأي صورة من صور الرجاءات والظن

والتركيب اللغوي للنص يفسح عن تنوع كبير للغة بالنظر إليها من خلال الكم (بالنظر إلى المتحرك والساكن)، أو من خلال الكيف (بالنظر إلى الصروف والحركات المعطاة للغة) وتتنوع النص كما أربعة أشكال من اللغة، هي:

(النواثر ٥/٥) وهي الحالية للسائدة (١٦ مرة) ثم (الترايف ٥/٥) ووزنت (٢٠ مرة) (فالمتدارك ٥/٥) ووزنت (١٧ مرة) وأخيراً جاءت صمورة (التراكي ٥/٥) مرتان والأخير أمرٌ غير دالٍ إحصائياً

وهذا يخلص مجمل النص كيقف للمتناظر، في حين يراوح سائرته بين المترايف والمتدارك.

القطع	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
القطع الأول من (1 5)	(3, 1) (2, 4) (5)
الثاني من (6 11)	(6, 7) (8, 9) (10, 11)
الثالث من (12 25)	(12, 17) (13, 14) (15, 16) (18, 19, 21, 22) (20, 23) (24, 25)
الرابع من (26 48)	(26, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40) (33, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 45)
الخامس من (49 85)	(49, 51, 52, 53) (54, 55, 56, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69) (70, 71, 73, 76, 74, 75, 77, 78, 79) (80, 82, 85) (81) (83)

يقدم الجدولان السابقان تجسيدا بصريا أكثر وضوحا للقافية كما وكيفا فيبرز لنا اشتراك الماطر الأول مع الثالث في قافية واحدة من الناحية الكيفية، والثاني والرابع والخامس في قافية أخرى، في حين تشترك السطور الخمسة في قافية واحدة من الناحية للكمية وهكذا نستطيع بشيء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الراويتين، ليرى الاتفاق والاتصال بين الكم والكيف في كل قولبي القصيدة ونلاحظ داليل كل اعتراض الشاعر وقد انتقل لقافية جديدة من الناحية الكيفية أما الكم، وقد سبقنا الإشارة إلى ذلك، فكان يخضع لنظام تضادري ثلاثي بين (المتواتر -

والمترادف والمقتدارك). هذا وإن كانت انتقالاته متعددة أيضاً داخل كل مقطع أو اعتراف.

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كبيراً، فإن لدينا خمسة وعشرين توافقاً - جعناها بين قوسين - يتكون كل توافق منها عن قافيتين أو ثلاثة: ستة عشر توافقاً منها تنوّل قوافليها، وتسعة يفصل بين القوافي الملتفة قواف أخرى تدخل بدورها في توافقات مماثلة مع سطور تالية، بما يحقق الاتسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والمتناطقة أيضاً. ويعدو التنوع الكيفي كبيراً ولكنه تنوع له نسقه الخاص

وكثيراً ما تمتلك برعة المعاء الشاعر ذلحل الفكرة الواحدة، ويمتلك الإيقاع عليه أظفاره فتجيب **قافية سطره التالي** سطره السابق، وتصبح القصيدة بنية للترددات ولجوابات الصونية على طول الإنشاء. نجد على سبيل المثال الجملة المفوكمة التي جهنل بسطور (٥ - ٨) بنسق **لواقبي سطورها** كبيراً وكذا 'لأمر في أسطور (٩، ١٠، ١١)

وفي المقطع الرابع من السطر (٦٠ - ٦١)، باستثناء السطر رقم (٦٥)، تمتلك القصيدة كمياً ثلاث قوافل تتبادل يومي عال. وكذا الحال مع المقطع الرابع، الذي يثيت التنوع بغير ما يثيت الاتسجام وتتأخم الأصوات.

وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعي العالي بصنعة المنتهي الرائعة

الهوامش

(١) يعرف القواميس بأنه «تقاطع عبارات مكمولة من نصوص أخرى» كما تعرفه جويلا كريستينا. ولكنه تقاطع يدرس فيه الجنس سلكة التحويل على النصوص الأخرى التي يتشعبها. ويؤلف يدعى النص بشذاته لمثلثة لاتينية من النصوص لتؤكد معناها، وبالتالي يصبح له علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى. حول القواميس يرجع على وجه الخصوص:

- رولان بارث: نظرية النص: مجلة النص والفكر العالمي العدد الثالث 1965م.

شور ١ في ديكله: النص بناء ووظائف: مجلة العرب والفكر العالمي العدد الخامس ١98٧م.

- الفصل الذي عده كاظم جهاد للنص في كتابه: أدبيات مسدداً مكتبة ميمولي القاهرة

- د. صبري حافظ: القواميس وإنشائها: الدليل الأدبي مجلة النقد العدد الرابع 1982م

(2) راجع للأستاذ محمود شاكر كتابه «المتنبي» دار فكري مكتبة الماسبي ص ٦٠

(3) انظر د. عبدالصالح صالح: يقدم به حسب هي شعر النسي في الفكر للبشر والتشريح: ص ٦٧

(4) راجع في شعر المتنبي شرح أبي الطيب الحفري. لمسى «بالتبيان» في شرح كثيرون. طبعة دار المعرفة بيروت. لمسى وفي شعر أمل نفل «الأصناف الكاملة الصغيرة» من مكتبة مدبولي طبعة الثالث ١٩٨٢م

(٥) نبذة إيرايمم الفارقة: فضيل. للهاد السابح الممدد الثالث والرابع 198٧ ص ٦٥ ، دس مبركة: الفارقة موسوعة للمصالح النفسي (٦) ترجمة د. عبدالوحد الخليل منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد العراق ص 65

(6) يستلحق هذا انطباع كثيراً من اعتماد الباحثين في توثيق التراث العربي للعناصر. ولكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة. ولا تلف لنام النص بغيره وكما أنه وحسب الدراسات المؤسسة للكثير على محري زايد واستيعام، خصوصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ليبيا، وأيضاً «من بناء القصيدة شعرة المعجزة» مكتبة المصير جامعة القاهرة راجع أيضاً للكثير جابر فمسة «فتحات الإنسانية في شعر أمل نفل» دار مجر للتأثير القاهرة

دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي

عمار علي حسن

بوجه عام، فإن النص الأدبي، أولاً وقبل كل شيء، يعد لغة مركبة، تعتمد على الخيال والتخيير النفسي، وتستمد عن المباشرة وهو عالم من المعرفة، إذ إن اللغة، ليست مفهومية مدلتها، فمدرسا هي تقدم تصوراً خاصاً عن الحياة والنسب جزء من كل. ولذا فإن عربة من سياقه وتاريخه الثقافي يجعله مثيراً، أو صعب الفهم ومن هنا فإن تأويله لا يجب أن يذهب عند حدود التفسير السطحي، بل من الضروري أن يفوح إلى أعماقه الداخلية، ويكشف بكل ما يثار فيه من الخارج⁽¹⁾

وقد اهتمت أغلب الدراسات الأدبية التقليدية في تحليلها للنصوص بدراسة الجو العام للنص، وتقسيمة إلى أفكار رئيسية، وشرحها لفظياً، والتعقيب عن جوانب الجمالية المرتبطة بالبلغة والحرص للموسيقى الخ⁽²⁾ ويتعامل «اللسانيون» مع النص على أنه مقولة لغوية، مرتبطة بالمعجم والتركيب الصوتي والدلالي ومستويات البنية، في حين يعتبره السيميائيون مجموعة من العناصر المكونة التي تتكاثف وتنسق طبقاً لقوانين محددة وتحاول الهرمنوطيقا أن تناقش علاقة النص بالقارئ، أما الجنويون فيرون

أنه يشبه نمذج للعنكبوت، حيث تنوب دأخله للذوات وتنظم الأجزاء تنظيمًا تسفيًا، بحيث لا يفهم الجزء إلا داخل علاقاته المنتظمة بالكل، وإذا فهو يخضع لقوانين دلالية تنظمه وتنسق أفعاله^(١) ويهتم للبيكولوجيون بدراسة للجوانب النفسية لشخصيات النصوص الروائية والقصصية^(٢)، في حين يتعامل الماركسيون مع النص على أنه تعبير اجتماعي مرتبط بالأيديولوجيا

وقد سمعت بعض هذه المدارس النقدية إلى إثبات رؤيتها للنص الأدبي بطريقة كيفية، وبعضها سلك طريق الكم، على اعتبار أن الأرقام من الممكن أن تجعلنا أكثر قريبًا من فهم ما تطوي عليه النصوص من معان وأسرار، فحاولت السبوية النص إلى معادلات رياضية ورسوم بيانية بينما أعمل البيكولوجيون أدواتهم البحثية في الأدب، وفي مقدمتها تحليل مضمون للنصوص كمًا من خلال الوحدات للتقليدية التي تتبع هذه الأداة، (الكلمة - الموضوع - الشخصية للفرقة - وحدة سقايس لمساحة)، ثم فئات التحليل، وهي فئات ملأها قبل؟ وتشمل (فئة موضوع الاتصال - فئة اتجاه مضمون الاتصال - فئة المعايير التي تطبق على مضمون الاتصال - فئة طريق تحقيق المعايير - فئة المصادر أو المراجع - فئة المكان - فئة المخاطبين) وفئات، كلف قبل؟ وتشمل (فئة شكل أو نوع الاتصال - فئة شدة التعبير - فئة الوسيلة)^(٣) لكن منهج تحليل المضمون الكيفي هو الأكثر قدرة على التعامل مع النص الأدبي بوجه عام والنص الروائي بوجه خاص، وذلك نظرًا لعدة اعتبارات يمكن ذكرها على النحو التالي:

١ - تعد الرواية في حد ذاتها نوعًا من البحث الاجتماعي الكيفي، فالأخير يعتمد في جزء منه على «التحقيق القصصي» الذي تكون فيه الحياة الفردية للأشخاص في قلب الحدث، كما يستند إلى السير الذاتية التي يصرها للبهوثون عن أنفسهم^(٤) وقد استعمل الأثريولوجيون هذه الطريقة في سردهم لحكايات الشعوب البدائية التي تصدوا لدراستها^(٥)

وتوفر الرواية هاتين الطريقتين تمامًا، فبعض النقاد يعتبرون الرواية العربية، على وجه الخصوص، سيرة ذاتية مقنعة⁽⁹⁾، وقد ترجمل جورج طرابيشي إلى هذه النتيجة بعد قيامه بتحليل عدة روايات عربية تحليلًا نفسيًا⁽¹⁰⁾، وكما هو الحال بالنسبة للمخاوف التي تكتنف طريقة تحليل المسير الذاتية حينل شرطي المصدقية والثبات، على وجه الخصوص، باختيارها من أهم شروط البحث العلمي، فإن السيرة الذاتية الروائية، لا يمكن التعامل معها على أنها الحقيقة، وما يقول الناقد والروائي د علي شلش، في حديثه عن تجربته الإبداعية الشخصية في هذا المضمار جميع الكتاب رضاء على أنفسهم، ولا يوجد شيء اسمه الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة، هي عالم الأدب وهما القصرت الكتابية من السيرة الذاتية أو اعتمدت على **للككرات** و**للفكرات** الشخصية، فالواقع يفتقر ما ينقله للقراءة⁽¹¹⁾

كما أن الروائي يعد باحثًا يمارس أداة بحثية كيميعة اقرب إلى للملاحظة بالمشاركة، ويستخدم منهجًا متكاملًا في التحليل من خلال النظر إلى موضوع الرواية وشخصياتها من زوايا متعددة نفسية واجتماعية وتاريخية وفلسفية⁽¹²⁾، ويقدم د هليم بركات، وهو روائي وأستاذ علم الاجتماع في إحدى الجامعات الأمريكية، شهادة مهمة في هذا المضمار، حين يقول: «ليست للرواية مجرد هوية بالنسبة لي، لايتعد عن علم الاجتماع، بل على العكس أنا اخترت هذا العلم للدراسة والتدريس لأنه يوفر لي أن اكتب رواية جيدة الرواية ليست منفصلة عني عن علم الاجتماع، فكل رواية كتبتها سبقها نوع من البحث شبه الوجداني في بعض المجالات، والرواية ساعدتني على فهم علم الاجتماع لأنها تسمح للمجلة أن تتطرق وتبحث لون قيد أو خوف»⁽¹³⁾

ب - استعمل بعض نقاد الأدب وعلماء الاجتماع بعض الطرق الإحصائية

(الكلمية) في دراسة النص الأدبي، لكن هذا الاتجاه لاقي انتقادات شديدة من قبل العديد من الباحثين، الذين رفضوا الاتجاهات الإمبريقية التي تنزع عن الأدب ثوب جماله، الذي يميزه عن حقول المعرفة الإنسانية الأخرى، ويقل كاهله بالمصطلحات التقنية للمرسية، تحت دعوى الجدية والصرامة العلمية مما يفقده صلبه الحميمة بالحياة⁽¹⁾ وفي هذا الصدد يقول تشارلز رايت ميلز «من الأصناف الأكثر انتشاراً بين العلماء صنف الإحصائيين للمختصين، الذين يفتنون الحقيقة إلى أجزاء دقيقة ويفقدونها قيمتها إلى حد يصعب علينا للتمييز بين أجزائها، فهم في مقابل الحفاظ على لغة سامعهم وصرمتها ينجحون في جعل المجتمع والإنسان ناهي، وهم حلال عملهم ذاك يفعلون الشيء نفسه بقولهم»⁽²⁾

ويؤيد ما سب بوشمي هذا الرأي، حين يؤكد في عدم الأدب «بتأني على الحلول الدقيقة ذات الدلالة الواحدة، ويرفض البرهنة الرياضية الصارمة، ولذا تظل الطرائق الكمية المستحكمة في «علم الأدب» مجرد وسائل ثانوية خاصة، لا يمكن تطبيقها بدورها إلا على مسائل خاصة وهذا الاتجاه يعني في حقيقة الأمر تصفية علم الأدب، بوصفه علماً إنسانياً، وهؤلاء الذين يقولون أننا سنطهر قاموس الأدب من الشرثرة واللفظ ويبعده عن ضباب الجمال والأوصاف للذاتية عن طريق العلامات والمبادئ الرياضية، لم يقدموا، حتى الآن، نتائج باهرة ومشجعة، وهذه الأطروحات لا تعدو كونها استبدال لافتات لأخرى وإلباس القيم قوياً من للمصطلحات الجديدة، ولا تمل إلا على الاستسلام لطرائق العلوم الطبيعية»⁽³⁾ وشرح د. عر الدين إسماعيل هذه المسألة، بقوله «إننا حين نقرأ العملية الحسابية $2 + 2 = 4$ ، لا نستطيع أن نفهم منها إلا فهماً أولياً، وإن نخرج منها إلا بحقيقة واحدة، وهي حقيقة خالدة باقية، لكنها حقيقة جامدة لا مرونة فيها، بل فيها إصرار، نحن نعلم

له وهذه الحقيقة الثابتة لا تتفاعل معها، ولا تتأثر بها شخصياتها، ولا تترك فيها أثراً، إنها شخصية ذات جانب واحد، إذا أمكن للتعبير، ولكن العمل الأدبي شخصية متعددة الجوانب، وهذا هو السر في أنها لا تستطيع أن تجذب أكبر عدد ممكن من الأصدقاء، هذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع جانب آخر إشعاعات كثيرة تلك التي تصدر عن الطائفة الهائلة الكامنة في العمل الأدبي، وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل وتبادل للفهم والتفاهم، فمن أراك من العمل الأدبي صورة جامدة من اللفاظ فإنه واجد لذلك، ومن أراكَ شخصية نابضة فإليه ولجئنا⁽¹⁶⁾

ويمكن في هذا النصار ضرب مثال بالدراسة التي قام بها د. محمود الشنيطي لتحليل مضمون **كومي لبعض القصص القصيرة**، التي تم نشرها في بعض المجلات المصرية ذاتة الانتشار في الفترة من فبراير 1956 حتى أكتوبر 1958، والتي وُصِفَ فيها مجموعة محدودة. فاستحدث قام بتحويل هذه القصص إلى أرقام صماء، بدءاً بإحصاء عددًا وحتى طبيعة موضوعاتها ووعية أبطالها ومستوياتهم الطبقية. مروراً برمان القصة ومكانها، دون أن يعرج على المضمون الكيفي لهذه القصص، فما كان منه إلا أن ياعد بين النص الأدبي ووعي القارئ⁽¹⁷⁾ وفي المقابل هناك دراسة مهمة للمهاجرة إليهام غالي، حصلت بها على درجة الدكتوراه من السوربون حول موضوعي العرب والصرب في أدب غادة السمان، وتابعت فيها بحث الإحصائيات الرقمية الجافة وهي التطبيق للبرهان المنهجي لتقواعد «سوسيلولوجيا الخيال»، لكنها قصرت الجوانب الإحصائية على مسائل معينة، بعيدة عن النص الروائي لهذه الأديبة، مثل إحصاء عدد الروايات العربية التي دارت حول الحرب في عشرين عامًا امتدت من 1956 وحتى 1976، وحصر مختلف المقالات الصحفية التي جرت مع غادة السمان والأعمال النقدية التي تناولت نصوصها الروائية والقصصية. وعدد الطباعات

التي صغرت لأعمالها، ودلالة ذلك، في ضوء مشكلة الأدب بشكل عام لدى القارئ العربي وانتهت الياحظة هذا الجزء الإجرائي بتصميم استثمار استبيان تشتمل على عشرين سؤالاً. طُبِّقَتْهَا على عينة مكونة من مائة شخص ينتمون إلى خمس الفئات عرقية⁽¹⁸⁾ واقتصار الإحصاء، هنا، على الجوانب الإجرائية للمبحث يبدو أمراً مقبولاً. وأحياناً، يكون مطلوباً، لكن امتداد لغة الأرقام إلى النص الأدبي ذاته، تعجب جمال النص ومضمونه الحقيقي في أن واحد، وتحوله إلى إحصائيات جافة، تصيب الأدباء أنفسهم، قبل القراء، بالاشمئزاز، والشعور الغامض بضياع النص الأدبي خلف ظلال الأرقام.

ومما يبرهن على صحة هذا الرأي (إنما لو أردنا استخدام تحليل المضمون الكمي في البحث عن عدد تكرار كلمة «حرية» في نص أدبي ما لإعطاء دلالة عن قسبي كلفته لقيمة «حرية»، فإن هذه الدلالة تبدو غير ذات جدوى، إذ إن الأديب قد لا يفكر هذه الكلمة صراحة، في الوقت الذي قد يسهب في طرح ما يدل عليها بشكل غير مباشر فمن الممكن أن يستخدم الروائي كائنات طبيعية معينة ليرمز بها للحرية مثل الطيور. وقد يعبر عن هذه الكلمة في مواقف معينة على السنة أبطال روايته، دون أن يلحظ أي واحد منهم بهذه الكلمة، وقد يستخدم الأديب العواطف الرومانسية ليرتل بها على المساواة الطبيعية بين البشر، حيث إن الشاعر الإنسانية، تكسر أحياناً، حاجز الطبقة والمستوى التعليمي، إلخ.

جـ - رغم المحاولات التي بذلها بعض النقاد والباحثين من أجل أن يكون النقد الأدبي علماً، فإن التحليل المنهجي أظهر أن الأدب مبدعياً ليس علماً إنما هو ممارسات خاصة متفردة ينصرف عملها إلى اللغة والخيال ولا تحقق وحدهما إلا على بعض المستويات من النشاطات الوظيفية من خلال اندماجها داخل الأنشطة الاجتماعية⁽¹⁹⁾ (

لكن هذا لا يمنع من أن الأدب يعد طريقاً من طرق المعرفة العلمية، فإذا كانت نقطة البداية في تكوين المعرفة هي ملاحظة الظواهر التي تحيط بها سواء كانت اجتماعية أم طبيعية، وإذا كانت طرق لتفسير الظواهر وملاقاتها ببعضها البعض متباينة، وإذا كان الإلهام أحد تلك الطرق، يكون الأدب طريقاً من طرق المعرفة⁽²⁰⁾

وقد حاول النقد الأدبي أن يصطبغ بالصبغة العلمية، وإن يتجرد من كثير من المفاهيم الزائدة كاعتبار الأدب تعبير عن شخصية للكاتب أو التعامل مع المضمون بمعزل عن الشكل⁽²¹⁾، وأن يعتمد إطاراً منهجياً، يجمع بين العديد من المنطورات الشككية والاجتماعية والتاريخية، من أجل أن تكون الدراسة الأدبية دراسة علمية، تلقوم بإسناد المفظة ونمط الظاهرة الأدبية بشكل تام⁽²²⁾ لكن هذا الاتجاه لا يزال محدود على طريق طويل. نظراً لأن للنص الأدبي صعب المراس أهد أدوات الباحث، الذين يرغبون في التعامل معه، كما يتعاملون مع الظواهر الطبيعية، أو حتى الظواهر الاجتماعية والميسمية فالأدب يبقى، نصاً شديد الخصوصية، وإذا فإن أي محاولة لدراسته سواء عبر مداحل النقد الأدبي الصرف أو عبر مداحل العلوم الإنسانية الأخرى، يجب الاتكال من هذه الخصوصية، ومن الضروري أن تتجرد من أي أوهام حول إمكانية أن نفهم الأدب من خلال تصنيف الأرقام وتخطيط الرسوم البيانية وبناء المعادلات الرياضية.

د - ليست الأداة التحقيقية أو المنهج العلمي غاية في حد ذاتهما، لكنهما وسيلتان للإحاطة بالظواهر الإنسانية والطبيعية. ولذا فإن المطلوب فقط من أي مهتم أن يوفق شرط «الكفاية» في التعامل مع هذه الظواهر ويحتلف هذه الكفاية من مجتمع لآخر ومن ظاهرة لأخرى، كما أنها ترتبط بالهدف الذي يصبو إليه الباحث من محاولته الإيجابية على تساؤلات عقلية ما. فهناك من يرى أنه في بعض المجتمعات تستطيع

المناهج الكيفية للتحقق إلى أعماق الظواهر التي تخرج بها، وتحقق درجة عالية من فهم تلك المجتمعات بشكل علمي⁽²³⁾ كما أن للباحث يكتبني بتحليل البيانات التي يحوزته تحليلًا كميًا، حين يعلم أنها تمثل هيئة غير عشوائية، أو ربما هيئة ممثلة لكمية أكبر من المعلومات التي لم يتمكن من الإلمام بها من كافة نواحيها، أو لأنه يبحث عن عناصر ثابتة، أو عن أنماط العناصر الثابتة، أو لأن العلاقات التي يتصدى لدراستها اعتقد من أنه يتم اختزالها في صورة رقمية، أو لأنه يرى أن الشواهد التي تحت يده كافية ومضعة في حد ذاتها⁽²⁴⁾ بالإضافة إلى ذلك فإن هدف الدراسة يتحكم إلى حد كبير في تحديد الوسيلة المنهجية أو المحدثية التي يجب استعدها في تناول الظاهرة أو المسألة محل البحث

فكثير من الممثل إذا أردنا أن نتحدث على كيفية تصورات الجماهير في الانتخابات، فإن استخدام الطرق الكمية مثل المسح الاجتماعي، يبدو هو الوسيلة الأمثل، في هذه الحالة، أما إذا أردنا أن نتعرف على إدراك مجموعة من الناس لساعة ما، أو رصد سلوكهم اليومي في مختلف المواقف، فإنه من المنطوق، في هذه المقام، استخدام الطرق الكيفية⁽²⁵⁾

كما أن نوع المادة، أو الوثائق المراد تحليلها، تعدد نوع الطريقة البحثية التي من الضروري اتباعها معها، فبعض الوثائق مهيأة للتحليل الكمي، لأنها تقدم معلومات تتصف بالانتظام وتميل إلى لغة الأرقام⁽²⁶⁾، وبعضها أكثر تقبلاً للتحليل الكيفي، بل يبدو هو الأنجع في الإلمام بالظواهر التي تطوي عليها، والإحاطة بالمفاهيم والاتجاهات التي تتضمنها، لأنه يتمكن من تقديم نتائج لا يمكن الحصول عليها بالطرق الإحصائية أو أي وسيلة كمية أخرى⁽²⁷⁾

هـ - لم يعد البحث الكيفي تقليداً جديداً في الدراسات الإنسانية، إنما هو يمتلك تاريخاً طويلاً، يسبق بكثير فترة توجهه في ستينيات القرن العشرين، بحيث أصبح له نفوذ قوي داخل العلوم الاجتماعية، خاصة مع تزايد غيوم الومم التي كانت تلبد أفكار البعض حيال الانقلابات البحثية الكمية⁽²⁸⁾، بشكل خاص، والنماذج الطيفية بشكل عام.

لقد طرح مارتون هاميرسلي سؤالاً مهماً في كتابه «سياسات البحث الاجتماعي» حول ما إذا كان هذا النوع من البحث له أهداف سياسية، أم أنه من المفترض أن يتوخى الحياد العلمي؟^٢ ورأى له في السنوات الأخيرة تعرضت مسألة الصياد العلمي بتحديات كثيرة. حيث أثبتت الاتجاهات المادية والسمائية والدراسات التي أعدت لمعالجة التمييز العنصري وتحليلات ما بعد الحداثة أن البحث الاجتماعي «سياسي» بدرجة أو بأخرى.^٣ في حين شكك توماس كوين في كتابه المهم «بنية الثورات العلمية» في قيمة النماذج أو الإرضادات التي يحاول عالم إدراج ليتحكم في دراسة الظواهر المختلفة بشكل علمي^٤ وحتى طرق تحليل لمصممين الكمي، التي اعتقد البعض أن اعتمادها على الأرقام يجعلها أقرب إلى الصدق، هي في نظر بعض الباحثين لا تمتلك وقاية من التحيز النظري والأيديولوجي والوعي العلمي للباحث. وكذلك أسلوب تشبثه الاجتماعية والفكرية. ومن هنا فإن اختياره لفئات التحليل يتم بشكل متحيز غالباً. وإذا فإن الباحث الذي يعتمد الطريقة الكمية في دراسته، يجد نفسه مضطراً في النهاية إلى تحليل الأرقام التي صنفها تحليلاً كميّاً، إذ إن الوقوف عند حد الأرقام والمعادلات لا يعني شيئاً في حد ذاته بالنسبة للمعلوم الإنساني، ما لم يتم ترجمة «الكم» إلى «كيف».

و- يحقق تحليل المضمون الكيفي للنص الأدبي للتكامل الذي يصعب إثباته كثير من النقاد في أن يتم تأويل هذا النص من خلال المراجعة بين رصد

انعكاس السياق الخارجي عليه وفك شفرات بيبته للدلالة⁽³¹⁾، الأمر الذي يجعل هذا النوع من التحليل هو الأمثل في فهم كل أبعاد النص الأدبي ومضمونه.

ز - يطلب الطابع الكيفي على مناهج تحليل النص الأدبي ذاتها، فالمنهج التقليدي المقتبس من أصول النقد العربي القديم، والذي يعتمد على الدراسات البلاغية واللغوية للنص، والمنهج السيكلوجي، الذي يدرس النص انطلاقاً من الحالة النفسية للأديب، والمنهج البنوي الذي يتعامل مع النص على أنه كل عضوي، يخضع لقوانين ذاتية تنظم أجزائه، تعتمد جميعها على الأسلوب الكيفي في تحليل النص، ويبقى المنهج الموسيولوجي، وهو إن كان يلفظ الموشرات الكمية في الاعتبار، فإنه لا يزال يعتمد، غالباً على والكيفية في دراسة للجوانب الاجتماعية لمختلف التصور الأدبية.

ما سبق يؤكد بجداء أن تحليل المضمون الكيفي هو الأسلوب الأنسب لدراسة النص الأدبي. ويمكن ضرب مثل على مدى صحة هذه الرؤية فيما إذا كنا بصدد التنقيب عن بعض القيم سواء كانت: سياسية أم فلسفية أو أخلاقية، في ثنايا للنص الروائي. فالدراسات الفيزيرة في علم النفس الاجتماعي أكدت أن أساليب قياس القيم يغلب عليها الطابع الكيفي⁽³³⁾، فطبقاً لهذه الدراسات فإن القيم تقاس بالملاحظة المنظمة والمقابلة الشخصية المتعمقة، وكلاهما من أدوات البحث الكيفي، وحتى في حالة استخدام أساليب كمية لقياس القيم مثل الاستبيان وتحليل المضمون الكمي فإن الباحثين يجنون أنفسهم غير قادرين على الاستغناء عن تحليل المضمون الكيفي، جنباً إلى جنب مع البيانات الإحصائية حتى يصبح ما توصلوا إليه من أرقام شيئاً له معنى. والظواهر الإنسانية التي يتطابق وضعها العلمي أو

يتقارب بشدة مع ما انطبق على القيم كثيرة للغاية، ومن ثم يبدو التحليل الكيفي هو الطريقة الأكثر قدرة على التعامل معها.

مواضيع الدراسة

- (1) أبو عوش أحمد والفارابي عبدالمطعم، «المركبات الفكرية والأدبية في العالم العربي القديم» (دار البيضاء: دار الثقافة)، ص 93.
- (2) مصمم عبدالفتي الحصري، «دراسات أدبية ونحوية» - الطبعة الرابعة، 1987، ص 103.
- (3) حاتم الصكر، «التطور النظري للتحليل النصي: نظرية النص، النكتة العربية للثلاثاء، العدد (32)، مارس 1997، ص 213.
- (4) نزيه من التفاضيل في هذا الشأن: انظر د. ساسي القزويني، «نظم الفنون والأدب» (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثانية، 1993، <http://Archivebeta.Sa>
- (5) حول نظير الموضوع، انظر د. مختار الشهابي، «تداول مفهومي أدبية في النظرية والتطبيق» (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثانية، 1985، ص 1739.
- (6) Catherine Marshall & Gretchen B. Rosman, Designing Qualitative Research, 2nd Edition, London, New Delhi, Sage Publication INC, 1995, p. 87.
- (7) حول سمات التحليل الكيفي انظر:
 - Alan Bryman, Quantity and Quality in Social Research, London, New York, Routledge, 6th Edition, 1995, ppx 4571.
- (8) د. يونس العيد، «المبيرة الذاتية الروائية والزينة المزججة: دراسة في ككتبة حنا مينة» - فصلية اللغوة (15)، العدد (4)، شتاء 1997، ص: 21.
- (9) نزيه من التفاضيل انظر: جورج طرابيشي، «للقولون للحرب والقرابة: التحليل النفسي لمصابي جماعية» (لبنان: رياض الريس للكتب والنشر)، الطبعة الأولى، 1991.

- (10) د. مارينا ستاج، ممتون، حرية التعبير: تهمة كتاب الفلسفة والرواية في عصر في عهدى عبد الناصر والسادات، ترجمة: طهنت الخليل، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، 1995، ص 250.
- (11) د. عزيزة مريمن، «الفلسفة والرواية» (محقق: دار الفكر)، 1980، ص: 74.
- (12) حوار مع د. حلم بركات- صحيفة «النفس العربية»، 1998/9/16.
- (13) د. محمد مصطفى بدوي، «الثوابت في الأدب العربي»، د. حمدي السمكوت وآخرين (محررين)، «دراسات عربية وإسلامية» (القاهرة: قسم النشر الجامعة الأمريكية)، الطبعة الأولى، 1997، ص 52.
- (14) د. محمد أصبوح، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي: الأكاديميون العرب والسلطة» (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، سلسلة (أطروحات دكتوراه)، رقم (14)، الطبعة الأولى، 1992، ص 23.
- (15) 1- س. بوشنجن، «الأدب في علاقته بالعلوم الأخرى» في فريق من الباحثين التسويحيين، «الأدب والعلوم الإنسانية» مبرمج سابق، ص: 47/54.
- (16) د. عز الدين إسماعيل، «الأدب وفنونه: دراسة نقدية» (القاهرة: دار الفكر العربي)، الطبعة الثالثة، 1965، ص 17.
- (17) د. محسن، «الخطابي»، «الفلسفة القصصية في النجلاء الحديثة: دراسة في تمثيل المضمون» في د. لويس مليكة (محرر)، «قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية» الجزء الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، الطبعة الثانية، 1986، ص 521/509.
- (18) د. إلهام غالي، «مفاداة السمان للعب والعرب: دراسة في علم الاجتماع الأدبي» (بيروت: دار الطبعة)، الطبعة الأولى، 1996.
- (19) جاك ديورا، «التأريسة الأدبية ووضعية الكاتب» ترجمة: د. محمد تميم حنا، «الطلاقة الأجنبية» العدد (2)، لسنة المنشورة 1990، ص 5.
- (20) مجموعة باحثين، «دور الأدب في الوعي القومي العربي» بحوث ومناقشات الشدة التي نظمتها مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، الطبعة الثانية، 1982، ص 29.
- (21) رشاد رشدي، «النقد والنقد الأدبي» (بيروت: دار المعرفة)، 1971، ص 74/73.
- (22) د. سمير سعيد حجازي، «للتنائج المعاصرة لعروسة الأدب» (الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع)، الطبعة الأولى، 1996، ص 173.

(23) تيوذور كابلان، «البحث الاجتماعي: الأسس النظرية والطرق الميدانية» ترجمة د. محمد الجعفري، (الإسكندرية: دار للدراسة العلمية)، الطبعة العربية الأولى، 1993، ص 191.

(24) المرجع السابق نفسه ص 192.

25) Anselm Strauss & Juliet Corbin of Basics of Qualitative Research: Grounded Theory procedures and Techniques, London, New Delhi, California, Sage Publication, Inc, 1990, P: 19.

26) Catherine Hakim, Research Design: Strategies and Choices in The Design of Social Research, London, Routledge, 2nd Edition, 1994, p. 44.

27) Gary D. Boursa & G.B.J. Athanasou, A Hand Book of Social Science Research: A Comprehensive and practical Guide for Students, Oxford, Oxford University Press 2nd Edition, 1993, p. 360.

28) Alan Bryman, Ibid, p. 45.

(29) المزيد من المعلومات انظر:

- Martyn Hammersley, The Politics of Social Research, London, New Delhi, Sage Publication Inc, 1st Edition, 1995.

(30) أنظر: توماس كرين، «مبادئ التوزعات الطبيعية» ترجمة: بشري جلال، (الكويك: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (1992/311)، ص 4.

31) Peter K. Manning, Betty Cullum Swan, Narrative, Content and Semiotic Analysis, in, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Hand Book of Qualitative Research, London, New Delhi, sage Publication INC.

(32) أبو العريش محمد والفارابي عبداللطيف، مرجع سابق، ص 109.

(33) المزيد من التفاصيل حول هذه الأساليب انظر: د. عبداللطيف محمد خليفة، «ارتقاء القيم: دراسة نفسية» (الكويك: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (160)، أبريل 1992، ص 82/67، وانظر كذلك:

- Milton Rokeach, Beliefs, Attitudes and Values: A Theory of organization and Change, San Francisco - Washington - London, Jomey - Bass Publishers, 1972.